

第四章 各論

第一節 吉浜の鹿島踊にみる外部公演と継承への意識

松岡 薫

はじめに

今日、多くの民俗芸能は国や県、市町村の文化財として指定され、文化財に関わる行政機関や諸制度と不可分である。神奈川県足柄下郡湯河原町吉浜で伝承されている鹿島踊についても同様で、昭和二九（一九五四）年に神奈川県指定無形文化財に、さらに昭和四六（一九七二）年には国の記録作成等を講ずべき無形文化財に選択されている。

本報告書で述べているとおり、鹿島踊は吉浜地区にのみ伝承されているものではないが、吉浜の鹿島踊は、民俗芸能研究者で、神奈川県内の文化財専門委員を長く務めた永田衡吉が高く評価したことから、神奈川県内の相模湾西岸地域一帯に伝承される鹿島踊の代表的なものとして早くから注目されてきた。そのため、素鷲神社の祭礼での奉納にくわえて、舞台公演などの対外公演にも早い時期から出演してきた。こうした対外公演の経験は、保存会の人たちの間でも度々話題に上がり、鹿島踊を継承することの誇りやモチベーションに繋がっている様子が伺える。

そこで本稿では、吉浜鹿島踊保存会が出演してきた外部公演歴を整理し、そして神奈川県民俗芸能保存協会発行の機関誌『かながわの民俗芸能』などに掲載された出演者のコメントをもとに、外部公演への出演経験が鹿島踊の保存や継承にどのように働きかけているのかを明らかにしたい。

1 吉浜の鹿島踊と外部公演

(1) 「吉浜の鹿島踊」の外部公演

これまで、吉浜鹿島踊保存会は一五回の外部公演を行っている。いずれも招待公演で、出演先も神奈川県内外での民俗芸能大会から伊勢神宮の式年遷宮を記念する奉祝行事までと多岐にわたる（表4-1-1）。

吉浜の鹿島踊が最初に外部公演を行ったのは、昭和二九（一九五四）年に日本青年館で行われた全国郷土芸能大会である（図4-1-1）。この時、吉浜の青年たちはバスに乗って日本青年館へ向かった。そして、三七名の青年が日本青年館の舞台に立ち、鹿島踊を舞った。全国郷土芸能大会への出演を終えた青年たちは、その翌日、明治神宮の境内でも鹿島踊を奉納した。なお、明治神宮での奉納は、神社からの依頼があったわけではなく、自分たちの意志で明治神宮で鹿島踊を舞うことになったのだという。当時を振り返る記事には、その経緯が次のように記されている。「白丁、袴、幣束、扇子など用具類を新調したり、一月あまりも練習を重ねてきましたが、折角のこの機会に明治神宮にも奉納してはということになり、神宮の承認も得て、諸準備を整えました」（素鷲神社鹿島踊保存会、二〇〇〇、六頁）。



図4-1-1 全国郷土芸能大会出演時のパンフレット

吉浜の鹿島踊が出演した全国郷土芸能大会は、全国に伝承されている民俗芸能を明治神宮外苑にある日本青年館で公演する会で、昭和三四（一九五九）年には「全国民俗芸能大会」という

表4-1-1 「吉浜の鹿島踊」外部公演一覧

年	公演名	会場	主催
昭和29年	全国郷土芸能大会	日本青年館	文部省芸術祭 執行委員会 文化財保護委員会 日本青年館
	—	明治神宮	
昭和45年	第7回神奈川県民俗芸能大会	小田原市民会館	神奈川県民俗芸能 保存協会
昭和47年	国選択記念「鹿島踊」公演	桜木公園 (湯河原町)	神奈川県教育委員会、湯河原町教育 委員会、神奈川県 民俗芸能保存協会
昭和48年	神宮式年遷宮	伊勢神宮	伊勢神宮
昭和50年	第11回神奈川県民俗芸能大会 (県民ホール開館記念公演)	県民ホール	神奈川県民俗芸能 保存協会
昭和54年	第16回神奈川県民俗芸能大会	県民ホール	神奈川県民俗芸能 保存協会
昭和55年	第17回神奈川県民俗芸能大会	県民ホール	神奈川県民俗芸能 保存協会
平成5年	神宮式年遷宮	伊勢神宮	伊勢神宮
平成11年	国際民俗芸能フェスティバル・ 第41回関東ブロック民俗芸能大会	山梨県立県民文化 ホール	文化庁 山梨県教育委員会
平成21年	かながわ民俗芸能祭	県民ホール	神奈川県民俗芸能 保存協会
平成23年	国際民俗芸能フェスティバル	国立劇場	文化庁
平成23年	かながわ民俗芸能祭	県民ホール	神奈川県民俗芸能 保存協会
平成27年	第32回横須賀民俗芸能大会	横須賀文化会館	横須賀市教育委員会
令和元年	きらめくふるさと かながわ民俗芸能祭 (神奈川県民俗芸能保存協会設立 50周年記念)	はまぎんホール	神奈川県民俗芸能 保存協会

名称に改称され、今日まで毎年日本青年館において、日本各地の民俗芸能が上演されている。その始まりは大正一四（一九二五）年に日本青年館で行われた「郷土舞踊と民謡の会」である。これは日本青年館が主催し、地方青年の健全な娯楽の振興を目的として開催された。第二次世界大戦中に中断するが、昭和二五（一九五〇）年に文部省芸術祭の「全国郷土芸能大会」として再開される。

吉浜の鹿島踊が出演したのは第五回全国郷土芸能大会で、これはアメリカ軍からの接収を解除された日本青年館での戦後二度目の公演であった。大会とも縁の深い日本青年館での公演ということもあり、大会関係者の関心も高かったと推察される。そのような大会に吉浜の鹿島踊が選ばれ出演したということは、永田衡吉の吉浜の鹿島踊に対する関心はかなり高かったことの証左であろう。

また、全国郷土芸能大会への出演は保存会の人たちにとっても大きな経験であったようで、六〇年以上経った現在でも、明治神宮での奉納とあわせて話題にあがる出来事となっている。

昭和二九年の全国郷土芸能大会への出演以降も、吉浜の鹿島踊は神奈川県民俗芸能大会（昭和四五（一九七〇）年以降、断続的に出演）や、横須賀民俗芸能大会（平成二〇（二〇〇八）年）など県内で開催される様々な民俗芸能大会へ出演していく。また自治体主催の民俗芸能大会だけでなく、伊勢神宮の式年遷宮を記念する公演（昭和四八（一九七三）年、平成五（一九九三）年）や国立劇場での国際民俗芸能フェスティバル（平成二三（二〇一一）年、主催・文化庁）など、全国規模の公演にも依頼されて出演してきた。つまり、吉浜の鹿島踊は昭和二九年の全国郷土芸能大会への出場を皮切りに、神奈川県内の鹿島踊だけでなく、神奈川県内の民俗芸能を代表する民俗芸能の一つ

として、さらには日本を代表する民俗芸能の一つとして、様々な場所で公演活動を行うようになったのである。それは、神奈川県内に伝承されている他の鹿島踊が、神奈川県民俗芸能保存協会が主催する神奈川県民俗芸能大会（その後、「かながわ民俗芸能祭」に改称）をはじめ、神奈川県内や関東地方で開催された民俗芸能大会に出演することはあるものの、全国規模の大会に出演したことがないことと対照的である。

では、なぜ鹿島踊のなかでも、吉浜の鹿島踊だけが外部の公演に呼ばれ出演する機会が多いのか。それは吉浜の鹿島踊が辿ってきた文化財指定の経緯と大きく関わる。

まず、吉浜の鹿島踊が全国郷土芸能大会に出演することになった一番の要因は、この年に吉浜の鹿島踊が神奈川県無形文化財に指定されたためである。当時、神奈川県文化財保護審議委員であった永田衡吉は吉浜の鹿島踊に強い関心を持っており、彼の推薦によって全国郷土芸能大会への出場へ繋がったのである。その後も、昭和四六（一九七一）年に吉浜の鹿島踊が国の記録作成等の措置を講ずべき無形文化財（以下、国選択無形文化財）に選ばれると、翌年には伊勢神宮の式年遷宮記念の公演に呼ばれるなど、さらに注目を集めるようになる。

このように、神奈川県内に伝承される鹿島踊のなかで、吉浜が突出して外部公演活動を行ってきた背景には、文化財指定が大きく関わっているのである。

(2) 桜木公園での公演

神奈川県における鹿島踊の外部公演に関して触れておかねばならないことは、昭和四七（一九七二）年八月二日に桜木公園（湯河原町）で行われた「吉浜の鹿島踊」国選択無形文化財を記念した鹿島踊の野外公演である。公演を企画したのは永田衡吉で、桜木公園には、吉浜のほかに、鍛冶屋（湯河原町）、石橋（以下、小田原市）、米神、根府川、江之浦の全六集落が集まり、鹿島踊を演じた（なお、真鶴町は前月に神奈川県民俗芸能大会に出演したため、桜木公園での鹿島踊大会には出演しなかった）。

小田原市から湯河原町の相模湾沿いに伝承される鹿島踊が一堂に会することとはこれまでなく、神奈川県内にこれだけの鹿島踊が伝承されていることが広く知られる場となった。また、伝承者たちにとってもお互いの踊りの芸能を知る機会となった。

2 外部出演による変化

こうした外部出演の経験は、吉浜の鹿島踊の芸能や、演者自身の意識にも大きな影響を与えた。

なかでも昭和二九年の全国郷土芸能大会出場は、吉浜の鹿島踊にとって大きな転機となった。保存会の関係者は当時を振り返って、次のように記している。（鹿島踊は）神社の例祭に奉納されるだけで、他所に出て公演をすることなど考えも及ばぬことでした。（略）この年の郷土芸能大会は、日本青年館の大ホールで大勢の観客に披露できましたし、明治神宮の神前での整然とした雰囲気での奉納公演は感慨深いものでした（素鷲神社鹿島踊保存会、二〇〇〇、六頁）。そして、前節でも述べたように、全国郷土芸能大会への出場を契機に、吉浜の鹿島踊は様々な外部公演へと呼ばれ出演していく。

さらにもう一つ、全国郷土芸能大会への出場が吉浜の鹿島踊に与えた影響がある。それは、踊り手が持つ道具を団扇から扇子に変えたことである。吉浜の鹿島踊は、一度中断していた踊りを昭和に入って復活した際、団扇を持って踊っていた。だが、全国郷土芸能大会の出場が決まった時に、中断以前の形だとされる扇子に変更された。この変更は当時文化財保護審議委員を務めていた永田衡吉の意見が強く反映された結果だと言われている。これ以降現在まで、吉浜の鹿島踊では扇子を持って踊っている。つまり、全国郷土芸能大会という権威ある大会への出場が、本来の「正しい」踊り方へと自分たちの踊りを見つめ直すきっかけとなったと考えられる。

このように、これまで集落の祭礼のみで上演され、観客も集落の人たちに限られていたものが、民俗芸能大会といった外部の評価や眼差しに晒された結果、吉浜の人たちは自分たちの伝承する芸能の価値や意義を再認識することとなった。そして、その後の国選択無形文化財への選択によって、吉浜の鹿島踊は他の地区とは違った「特別な」ものであるといった誇りや自我が芽生えていったと考える。

3 伝承者の減少と継承への意識

外部公演への出演や文化財指定によって、吉浜の鹿島踊が町内外で注目されていく一方、保存継承活動は必ずしも順調であったとはいえない。筆者の調査時（令和元（二〇一九）年）の素鷲神社例祭での奉納は、規定の二五人を確保することができず、二〇人程で演じることになった。こうした演者の確保の問題は、演者の高齢化（本来は青年が演じるべきだが、七〇代や八〇代の演者も多く含まれている）と合わせて、近年の吉浜鹿島踊保存会の最大の課題となっている。

しかしながら、『かながわの民俗芸能』に掲載された保存会の記事を読むと、演者の確保の問題は近年に始まったことではなく、かなり早い段階から課題となっていることがわかる。例えば、昭和四五（一九七〇）年には「大会が後継者確保の転機に」と題する記事のなかで、昭和二九年に県指定無形文化財となった数年後には後継者の確保が難しくなり、例祭にさえ奉納できないような状況となったことが記されている。さらに、後継者確保が困難な要因として、会社勤めの者が増えたことや家庭の事情が挙げられ、その結果、演者の高齢化が指摘されている（素鷲神社鹿島踊保存会、一九七〇、一二―一三頁）。つまり、演者の確保や高齢化という問題は、昭和三〇年代には既に吉浜で起こっていたのである。

伝承者の確保に苦心していた吉浜鹿島踊保存会であったが、この事態を大きく変えたのもまた民俗芸能大会への出演であった。昭和四五年、吉浜の鹿島踊は神奈川県民俗芸能大会に出演する。この時、保存会では集落内での鹿島踊に対する保存意識を向上させるため、衣装類を新調し、費用が足りない分については会員の家族が手縫いするなどの努力を行った。さらに、若い青年の家々を回り、鹿島踊の由来や保存に対する考えを話し、新入会員の勧誘が行われた。こうした努力の結果、七名の新人が入会した（素鷲神社鹿島踊保存会、一九七〇、一二―一三頁）。

つまり、集落や保存会が抱えていた課題解決の大きな契機として、民俗芸能大会などの外部公演出演が作用していることがわかる。事実、昭和四五年の記事は、最後に次のようにまとめられている。「例祭にはあまり関心を示さなかった人たちも、町外へ出演するようなことについては、特別な感じ方をするもののように私達にとっては、今回の民俗芸能大会の出演ということが、大変な苦勞でありながら、後継者確保という思わぬ喜びを得たことにな

りました」（素鷲神社鹿島踊保存会、一九七〇、一三三頁）。

民俗芸能大会への出演が、鹿島踊の保存に対する意識を向上させた事例は吉浜だけに限らない。例えば、湯河原町鍛冶屋地区の鹿島踊は昭和二〇年代半ば、後継者不足により中断せざるを得ない状況となった。中断した期間は一〇年近くに及んだが、再び復活するきっかけとして、山梨県富士吉田市で開催された関東甲信越郷土芸能大会への出演依頼があげられている。当時の関係者によると、郷土芸能大会への出演自体は以前に鹿島踊を踊った経験の者が出演したが、これを機会に郷土芸能を見直す動きがあり、「鹿島踊り保存会」が結成された（鈴木、一九八六、一一頁）。なお今回の調査によって、山梨での郷土芸能大会出演の前年に行われた湯河原町桜木公園での鹿島踊公演が鍛冶屋の鹿島踊復活のきっかけであることがわかった。いずれにせよ、外部公演への出演が休止していた鹿島踊の復活に大きく作用したことは違いない。

このように多くの地域において、民俗芸能大会をはじめとした外部公演の出演が、鹿島踊の継承に大きく作用していることがわかる。それほどまでに、外部公演に出演するということは伝承者たちにとって重要な価値を持つのである。

おわりに

ここまでみてきたように、吉浜の鹿島踊は外部公演や文化財指定と密接に関わりながら今日まで継承されてきた。こうした外部公演との関わりは、現在でも変わらない。しかしながら、かつては外部公演への出演が集落内での鹿島踊に対する意識を変革させ、保存意識の向上へと作用していたが、近年は外部公演の出演だけでは必ずしも保存意識の向上へと繋がらない様子もみ

える。例えば、吉浜鹿島踊保存会では令和元年にかながわ民俗芸能祭に出演することとなり、規定の二五人の演者の確保のため、湯河原町内で発行される新聞に保存会への入会を呼びかける記事を掲載するなど、様々な努力を行っている（『湯河原新聞』令和元年一月九日）。しかしながら、公演当日までに二五人揃えることは結局叶わなかった。

吉浜集落の人口構造や、人々の生活様式などが変化している現在、吉浜の鹿島踊の保存継承のために、何ができるのか。いかにしたら、若い演者を確保できるのか。その答えを出すことは容易ではないが、大きな転換期に来ている時期だといえよう。

参考文献

素鷲神社鹿島踊保存会 一九七〇「大会が後継者確保の転機に」『かながわの民俗芸能』三

素鷲神社鹿島踊保存会 二〇〇〇「伝承回生の転機」『かながわの民俗芸能』

六四

鈴木幸雄 一九八六「鹿島踊りと後継者づくり」『かながわの民俗芸能』

四三

湯河原新聞 二〇一九（十一月九日）「吉浜の鹿島踊」保存会がかながわ民

俗芸能祭で 一二日から練習 参加者募る」

第二節 永田衡吉と鹿島踊

館野太朗

神奈川県下の民俗芸能を網羅した『神奈川県民俗芸能誌』（錦正社）は、昭和四四（一九六六）年の刊行から半世紀を経てなお、基本文献としての価値を失っていない。その一方で、著者の永田衡吉が調査や研究にとどまらず、保護と振興の方面にも大きな影響力を持っていたことへの批判もなされている（笹原、一九九二）。現在の民俗芸能研究は、大正一四（一九二五）年に始まった民俗芸能公演「郷土舞踊と民謡の会」と、昭和三（一九二八）年から発行が始まった雑誌『民俗藝術』に源流があると言われる（民俗芸能学会、一九八四）。永田は、この時代から民俗芸能との関わりを持っており、このジャンルを築いてきた先駆者のひとりと言える。ただし、太平洋戦争以前は劇作家としての活動が主で、民俗芸能の方面に力を入れるのは後半生に至ってからだ。現在、民俗芸能研究は日本民俗学の一分野と見なされることが多いが、劇作家出身の永田は現在の民俗学系の研究者とは違った価値観を持っていた。本節では、九〇年を超える永田衡吉の長い生涯を概観するとともに、鹿島踊を中心とする民俗芸能に対する考えの一端を明らかにしたい。

永田衡吉は、明治二六（一八九三）年一月二〇日、和歌山県新宮市に生まれた。永田家は代々、新宮藩水野家の代官職をつとめた家である。実父は永田家に養子に入っていた勇八郎であるが、衡吉が一歳のときに離縁している（稲垣、一九九七）。母のはつね（初音）は、明治二九（一八九六）年に、のちに初代新宮市長、衆議院議員をつとめる角源泉と再婚する。源泉と衡吉の父子が別の姓を名乗っているのは、そういった事情によるものである。衡吉は新宮中学に入学後、源泉の転勤に伴って札幌中学に転校するが、肋膜を

病んだため、東京の開成中学に転校している。開成中学卒業後には、早稲田大学英文科に入学する。大正六（一九一七）年に早稲田を卒業し、さらに東京大学美学美術史選科に入学して、三年間在籍している。

劇作家としては、大正九（一九二〇）年に個人冊子の『稿本』を刊行し、ついで大正一一（一九二二）年には児童劇集『夢の踊り子』を刊行している。翌大正一二年に戯曲『厩戸皇子』を『中央公論』に発表して、文壇に本格的にデビューする。以後、歴史劇、現代劇を七〇作ほど手がけており、うち約三〇作は歌舞伎座をはじめとする大劇場で上演されている。一五代目市村羽左衛門主演の『敵国降伏』、六代目尾上菊五郎主演の『信州義民録』、沢田正二郎主演の『源義朝』、初代市川猿翁と六代目大谷友右衛門主演の『山彦瀟八丁』などが代表作と言えるだろう。劇作家にも様々なタイプがあるが、永田は、歌舞伎、新派、新国劇などの当時の第一線級の俳優によって自作が上演されるほどの作家であった。昭和五（一九三〇）年には六代目菊五郎が設立した日本俳優学校の創立に関わり、新劇部の主任を務めている。太平洋戦争後は劇作から遠ざかり、昭和三八（一九六三）年九月に歌舞伎座で一四代目守田勘弥によって上演された『治承の旗揚』を最後に、大劇場で永田の作品は上演されていない。戦後は実質的に劇作の筆を折ったと言ってよいだろう。その理由について、志村有弘は、永田本人への聞き取りをまじえつつ、以下のように推察している。

当時の代表的雑誌「中央公論」に掲載するような戯曲を書いていても、当時の劇団、具体的にいえば帝劇や松竹はとりあげなかったわけである。それで、舞台性と文学性とをコンデンスした形で新しい演劇を進めて行かなければならなくなる。（中略）永田自身は、それでも「平泉記」所収の「大

久保と西郷」「平泉記」は、まだ「厩戸皇子」時代の気概が存していると語っているが、本当に自分の戯曲を書いたのは、「信州義民録」と「海国兵談」までであったという。(志村、一九七〇、四九―五〇頁)

純粋に芸術性を追求する小劇場が未確立であった時代の劇作家は、文学的、芸術的な完成度を追求するばかりでなく、興行として大劇場で上演される大衆性を両立しなくてはならなかった。島村抱月が芸術座の運営方針として掲げた「二元の道」とは、それを反映したスローガンである。志村は「上演されることを最大目標とした戯曲家にとって、作品に大衆性を挿入しなればならなかった悲劇は、当時に於いて已むを得なかった」(志村、一九七〇、五〇頁)と述べ、永田の断筆の原因が芸術性と大衆性の狭間で悩んだ結果であると見ている。また、永田本人は自身が劇作に身を投じた大正年間の歌舞伎について以下のように回顧している。

(引用者註…大正時代の歌舞伎は)歌舞伎俳優の演じる新作物が大きな流れになっていた。(中略)この流れが歌舞伎の主流になるのではないかとともに歌舞伎は変わるよ。変わらなければならんよ。こうした気持が若い世代を揺がせた。(永田、一九七一、二七頁)

「歌舞伎俳優の演じる新作物」とは、明治以降に既存の劇場制度の外側にいた人びとによって書かれた作品、いわゆる「新歌舞伎」を指している。永田は、近代的な感覚を有した新しい作品を歌舞伎俳優が演じることで、日本演劇の未来が開けると信じていた。だが、実際はそうならなかった。太平洋戦争後、歌舞伎は無形文化財となり、古典作品が上演の中心となった。新作

が作られる機会は稀になり、今ではそれだけでちよつとした話題になるほどだ。新歌舞伎のなかには、坪内逍遙の『桐一葉』、岡本綺堂の『番町皿屋敷』、あるいは池田大伍の『名月八幡祭』のように、古典作品に伍して上演が続いている作品もあるものの、そのほとんどは忘れ去られてしまった。繰り返して上演される作品を残せなかったのは、劇作家永田衡吉の不幸である。

ここで時を戻し、永田と民俗芸能との関わりについて整理したい。中学時代に札幌から東京に移住し、開成中学に転校しているが、ここで小寺融吉と出会っている。小寺はのちに民俗芸能研究の第一人者となる。永田は小寺との出会いを以下のように回想している。

”おい、君はかぶきを見たことがあるか”と、小寺は新米の転校生(引用者註…永田)をナメたように話しかけた。”ウウン”と首を振ったが、少々クヤシだったので、君は能を見たことがあるか”と問い返した。小寺は”ウウン”と答えた。それから、ふたりの交友が始まる。彼は私を連れて二長町へ。私は彼を連れて大曲へ。(永田、一九七一、二六頁)

二長町、大曲というのは、いずれも芝居通の符丁で、それぞれ市村座と観世能楽堂を指す。小寺は東京生まれで歌舞伎に親しんで育ち、永田は新宮にいたところに謡曲を習っていて能楽に通じていた。芝居を通じて友情を結んだ永田と小寺は、そろって坪内逍遙のいる早稲田大学に進学し、ともに劇作家への道を歩む。

逍遙はこのころ、ページェントに力を入れており、小寺は永田とともに、逍遙の活動を手伝っている。ページェントとは英語の Pageant のことで、逍遙は「ページェント」と表記したが、実際の発音は「バジェント」のほうが

近い。パジェントとは、もともと祭礼で見世物や芸能を乗せる山車や屋台、その行列を指す言葉であったが、明治二八（一九〇五）年にイギリスのシャーボーンで町の歴史に取材した市民参加劇が上演されたのをきっかけに、近代化したパジェント（モダン・パジェント）の上演が世界各地で試みられた（河竹、一九六一）。逍遙は、大正九（一九二〇）年にページェント実践の拠点として早稲田大学に文化事業研究会を創設し、翌（大正一〇）年から『早稲田文学』に「理論の事業化とお祭気分の厳粛化」という論文を連載し、自身の構想を世に問い始める。同年一〇月には陸軍戸山学校で自作の『熱海町の為のページェント』の試演会を開催するのだが、雨で成果は思わしくなかったという。大正一一（一九二二）年には文化事業研究会が解散し、その後の実践も失敗がつづき、逍遙はページェントへの意欲を失っていった（大村、一九九七、二五―三二頁）。

小寺は、文化事業研究会のメンバーや早稲田大学出身の演劇人とともに、大正一一年七月、一二年四月、七月の三回、ページェントを上演している。劇作と並行して舞踊の評論、研究も手がけ、大正一一年には初めての著書『近代舞踊史論』を刊行した。この本は日本における舞踊を包括的に論じるべく、民俗芸能に本格的に論及した点が画期的であった。大正一二年九月に起きた関東大震災以降、小寺は民俗芸能により深く傾倒していったようだ。大正一四（一九二五）年一〇月に日本青年館が開館するにあたって、記念行事の計画会議に小寺と永田が招かれ、永田がページェントを提案したのに対して、小寺が「郷土舞踊と民謡の会」を持ち出し、後者が採択された（永田、一九八〇）。学術的な関心から行われた民俗芸能公演はこれが初めてであり、現在も日本青年館で開催されている全国民俗芸能大会の源流となっている。大正一五（一九二六）年に、小寺と永田は、早稲田大学の先輩にあたる中村

吉蔵、日高只一とともに、秩父へ神楽を見に行っている（永田、一九八二a）。これを機会に小寺を中心に早稲田大学出身の演劇学者の間で民俗芸能への関心が高まり、早稲田大学は民俗芸能の研究拠点のひとつとなっている。昭和二（一九二七年）には、小寺と永田が世話人となって、「民俗藝術の会」が結成され、柳田國男、折口信夫などの民俗学者も参加した。翌昭和三年からは雑誌『民俗藝術』の発行が始まる。永田はこのころ劇作に専心しており、民俗芸能の研究を本格的に志していたわけではないようだ。会の出発にあたって金銭が必要であったが、小寺がそれを負担できず、永田が友人として代わりに出したため、世話人に名を連ねた、ということらしい（永田、一九八二a）。

小寺は、早稲田大学の演劇博物館を拠点に、日本舞踊と民俗芸能の研究に取り組むが、昭和二〇（一九四五）年三月、太平洋戦争終結を目前に亡くなっている¹⁾。少年時代からの友人である永田は、小寺の仕事を受け継ぐかのように、戦後は民俗芸能の調査と研究に力を入れる。昭和二六（一九五一）年には、神奈川県文化財専門委員を委嘱され、以降、神奈川県下の文化財行政に深く関与する。神奈川県では、昭和四四（一九六九）年に民俗芸能団体のネットワーク組織として、神奈川県民俗芸能保存協会が結成された。永田は立ち上げ時から運営の中心にあり、昭和五三（一九七八）年には自身が会長に就任している。神奈川県民俗芸能以外では、非文楽系を含む人形芝居に特に強い関心を寄せ、昭和四三（一九六八）年には『日本の人形芝居』で早稲田大学から博士号を授与されている。以降も大正時代からの民俗芸能を知る長老として長命を保ち、平成二（一九九〇）年に九七歳で亡くなった。

永田と鹿島踊の関係について書くためには、師の逍遙と鹿島踊の関係から見ていかななくてはならない。逍遙は大正九（一九二〇）年に東京から熱海に

移住し、昭和一〇（一九三五）年に亡くなるまでの一五年間を双柿舎と名付けた邸宅で過ごした。永田は「坪内逍遙と鹿島踊」という文章を残している。

それによると、永田が中村吉蔵とともに双柿舎を訪ねた際に、逍遙は永田に向かつて「君は小寺（融吉）と仲善のだが、あそこの森のヤシロに、白い白丁のキモノを着て踊る、妙な踊りがあるよ」（永田、一九八二、一二〇頁）と、来宮神社の鹿島踊の存在を教えたという。逍遙は、大正九（一九二〇）年に初演された『名残星月夜』に鹿島踊の歌詞を取り入れている。「由比ヶ浜の場」で狂女が「天竺は近いな たたら踏むが聞える そのたたら何と踏む たたらたたらと八つに踏む」と歌い踊る⁽²⁾。逍遙の遺品に藤原葛満という人が慶応元（一八六五）年に書いた『熱海日記』という寄稿文があり、永田は逍遙が鹿島踊の正しい歌詞を知るためにこれを入手したのではないかと推測している。永田は、『神奈川県民俗芸能誌』において佐佐木信綱所蔵本と坪内逍遙所蔵本の校合を行い、「この整頓した国語と歌詞を本末の二節とし、しかも末の第一句を「候」で結んで田歌などに見る問答体を挿入し、まことに古風な詞態と調子をもっている。これを以て鹿島踊歌の正系と断じてよい。」（永田、一九六六、四四九頁）と述べている。自身が民俗芸能を研究したり、言及したりすることはなかったが、逍遙を師と仰ぐ永田にとって、逍遙本人が関心を寄せていた鹿島踊は民俗芸能のなかでも特別だったのではないだろうか。

永田本人が鹿島踊の調査を行った時期ははっきりとはわからない。遺品のノートに「熱海鹿島踊（廿八・二・二八）」と書かれている箇所がある。昭和二八年すなわち一九五三年ごろには、鹿島踊について考えていたのではないだろうか。『民俗芸能・明治大正昭和』に収録された「柳田国男の言葉」という文章に柳田国男から送られてきた葉書の写真が添えられている⁽³⁾。昭

和三〇（一九五五）年八月に届いたもので、永田の鹿島踊に対する説に対して意見を述べる内容が書かれている。永田の遺品には、これとは別に昭和三〇年三月二三日の消印のある柳田からの葉書⁽⁴⁾も残っており、ここでも鹿島踊を話題にしている。

民俗芸能の研究は、小寺融吉や永田衡吉のように演劇学の方面からやってきた人びと、柳田国男や折口信夫のように民俗学からやってきた人びとが、「郷土舞踊と民謡の会」あるいは『民俗藝術』で出会い、交流を重ねるなかで進展してきた。永田は、演劇の師である坪内逍遙にその存在を教えられ、民俗学の師である柳田国男と意見を交換しながら、鹿島踊の調査、研究を進めてきた。永田の鹿島踊研究からは、戦前から戦後まもなくにかけての民俗芸能研究史を読み取ることができる。

註

(1) 永田は昭和二〇（一九四五）年一月に最初の妻であるスミ子を亡くしている（稲垣、一九九七）。当時、永田は後の妻となるハツと暮らしていたが、身近な人々の相次ぐ死はその後の人生に影響を与えたのではないか。

(2) 歌舞伎には巷間芸能や門付の芸能がしばしば登場する。鹿島踊が登場する演目で代表的なものは、『神楽諷雲井曲毬（どんつく）』、『女車引』、『御撰勸進帳』あたりであろう。『神楽諷雲井曲毬』は太神楽曲芸をモチーフにした舞踊作品であるが、主人公の「どんつく」が、白張を着て、幣束を持って鹿島踊を踊っているところから始まる。ここで鹿島踊は祭礼の風俗描写として機能している。『女車引』は、『菅原伝授手習鑑』の「車引の場」のパロディーで、吉原俄として初演された。

本来の「車引」は、松王丸、梅王丸、桜丸の三兄弟が争う場面である。

『女車引』は三兄弟をそれぞれの妻である、千代、春、八重に置き換え、特に争うことなく本来の『菅原』を踏まえた踊りを見せる。本来の「車引」では従者である仕丁が白張を着て登場する。それをイメージして『女車引』の妻たちは白張を着て登場する。詞章に「鹿島踊」

のくだりが出てくるが、仕丁と鹿島踊の扮装が似ているからという理由によるものである。近世の江戸において、白張といえは鹿島踊だという知識が定着していたことが伺える。『御摂勸進帳』では、所作事の「色手綱恋の関札」に「鹿島の事触れ」が登場する。都を落ち行く源義経が道中で女馬士に出会い、通りかかった鹿島の事触れは恋占いをする。女馬士の正体は義経の幼馴染の忍の前、鹿島の事触れの正体は義経の家来の喜三太であることがあきらかになるといふ歌舞伎にはよくあるストーリーが展開する。鹿島の事触れは、烏帽子、白張の姿で登場する。ここでは踊りよりも「事触れ」の要素が強い。近代以降に初演された作品では、坪内逍遙は『名残の星月夜』に鹿島踊を登場させている。この作品では、「ぶぶ濡れの一重衣をしどけなく引摺り、湯立に使ふ幣の附いた大きな笹の枝をかついだ狂女が、如何にも嬉しそうな笑ひ顔をして駆けあがり、轟々と鳴り渡る雷の音を地にして「ハンヤ！チャンチャカ！チャンチャン！チャン／＼／＼！」と鉦を叩く口真似をしながら、(中略)平地を踊り廻る」という形で登場する(坪内、一九二六、二八三頁)。鹿島踊の記号として用いられてきた白張を着ない点が他の作品と異なる。幣束のようなものを持っているが、狂女自身が鹿島踊というわけではなく、そのまねをしているということである。旧来の歌舞伎の類型からはずれた、新しい使い方と言えるよう

(3) 葉書には例の宗匠頭巾をかぶった自身の近影が貼り付けられている。

(4) この葉書には八月のものとは別の近影が貼り付けられている。葉書に自身の写真を貼るのが好きだったのだろうか。

参考文献

稲垣武 一九九七『怒りを抑えし者【評伝】山本七平』PHP研究所

大村弘毅 一九二六「ページェント上演略記」坪内雄藏『逍遙選集』九 春

陽堂

河竹登志夫 一九六一「ページェント」早稲田大学演劇博物館編『演劇百科

大事典』五 平凡社

笹原亮二 一九九二「ある民俗芸能家の肖像―永田衡吉の仕事を巡って―」

『藤沢市史研究』二五

志村有弘 一九七〇「永田衡吉研究―古典と近代作家―」(立教高等学校)

研究紀要』一

坪内雄藏 一九二六『逍遙選集』二 春陽堂

永田衡吉 一九六六『神奈川県民俗芸能誌』錦正社

永田衡吉 一九七一「歌舞伎旅情」『演劇界』二九(一一)

永田衡吉 一九八〇「新しい民衆の祭典」日本ページェント協会編『余暇を

楽しくページェント』日本ページェント協会

永田衡吉 一九八二a「回想の「民俗芸術」」『民俗芸能・明治大正昭和』錦

正社

永田衡吉 一九八二b「坪内逍遙と鹿島踊」『民俗芸能・明治大正昭和』錦

正社

民俗芸能学会 一九八四「民俗芸能学会設立の趣意」『民俗芸能研究』一

第三節 芸態からみる神奈川県鹿島踊

―鍛冶屋の鹿島踊を中心に―

高久 舞

はじめに

鹿島踊の舞踊構成について『かながわの祭と芸能』（永田、一九七七）に「二十五人が定数で、五行五列の正方形の踊りと、丸踊（円舞）との複合式。（中略）踊りはまず太鼓・鉦・三役の順で斎庭に現れ、円を描いて回る。次いで踊り手が現れ、一同、丸くなって片足を長く出してうづくまり、弥勒歌（みろくうた）をうたう。終わって立ち上がり、円舞と方舞を二度繰り返す。その間、五つの歌を全員斎唱する。歌詞は二句一連の唱和体で、歌上げが最初に初句をうたうと、踊り手が後句を続けてうたう。『天竺（てんじく）は近いな、たたら踏むのがきこえる』など、雄大な構想をもつのが特徴である。」とある（永田、一九七七、五九―六〇頁）。『かながわの祭と芸能』は、見開きA5サイズのハンドブックであるため、各地の詳細は述べられておらず、右記の通り鹿島踊の全体像を記述している。永田衛吉は『神奈川県民俗芸能誌』のなかでは各地の舞踊形態について詳細に説明しているが（「二十五人が定数」や「五行五列」といった語が、現在まで神奈川県鹿島踊を説明する際の一つの定型文となっていることは否めない。また、第一章の通り、隊形に相違があることは明らかであるが、隊形ばかりが注目され、踊り、太鼓・鉦、歌が調和する芸態であるにもかかわらず、鹿島踊の芸態についてはこれまでほとんど研究されてこなかった。

本稿では、これまでほとんど着目されてこなかった鹿島踊の芸態について考えていきたい。芸態を明らかにすることで、今後の鹿島踊研究の学術的発

展に寄与できると考えるからである。ページ数の関係から、すべての地域の芸態を細かく記述することは困難なため、本稿ではまず、鍛冶屋の鹿島踊を中心に鹿島踊の所作を詳細に記述する。そして、鍛冶屋の鹿島踊の芸態的特徴を明らかにした上で、吉浜、根府川、真鶴、米神と比較してその相違点、類似点について考察することを目的とする。

1 鍛冶屋の鹿島踊の稽古

鍛冶屋では、平成三〇年から鹿島踊保存会OBと呼ばれる、かつて小中学生のころに鹿島踊を踊っていた者たちを中心に踊られている。伝承母体が青年団から保存会へ変わり、小中学生が踊り手となった昭和五〇年代以降は、祭礼のおよそ一ヶ月前から週三日程度稽古を重ねてきていたが、平成三〇年からは祭礼四日前からの集中稽古のみになっている。

青年団が伝承母体だった昭和二〇年代は、コワカイシと呼ばれる一年目の青年団員は強制的に歌とソトオドリ、ウチオドリの稽古をした。歌については第三章で詳細にのべられているため、ここでは主に体の使い方について、先輩からどのように伝えられていたのか、当時の青年団員の聞き取りから明らかにしたい。

ソトオドリ、ウチオドリの所作で最初に習得しなければならなかったのは、扇子の扱い方であった。扇子は腕を下ろしながら、胸の前に立てるようにして握る。手首を外に回転させて、腕を下ろしきったら上にあげる。「一度踊りが始まったら動きを止めてはならない」と言われており、胸の前で扇子を握る所作でも少しづつ腕を下ろし、扇子を下に落とさなくてはならなかった。

扇子を上にあげる際に、扇子の前には小指を入れて、薬指・中指は後ろ、人差し指・親指は変わらずに持ち続けて、平手に持つ。小指を前に入れるこ

とが重要で、そうすることで扇子が立つ。このように、こまめに扇子を返しながらかしいていくため、「扇に描かれた日の丸がチラチラと見えるように」とも教えられた。また、先輩からは「大きく踊れ」とも言われていた。扇を使う際、腕、腰、膝を使わなくてはならないが、初心者は手先で細かく動かしそうになり動きが小さくなるからである。さらに「舞うように踊れ」とも言われたという。

ソトオドリ、ウチオドリの踊り方は、マルオドリで二種類、カクオドリで二種類の計四種類あり、扇子の扱い方に慣れながら四種類の踊りを覚えなければならなかった。

道具持ち、ウタアゲは、主にサンザイと呼ばれる青年団三年目以上が担当する。道具持ち、ウタアゲは、自分の後継者をコワカイシから探し、声をかけた。ウタアゲは声が良い者、道具持ちは体が大きい者、左利きの者が選出されることが多かったという。左利きなのは、いずれの道具、楽器も左手で持つためである。

三役（太鼓、鉦）を担当していた昭和一〇年代生まれの男性によると、まずは太鼓の持ち方を習得したという。重量があるため組んだ紐に晒を巻き、太鼓は回しながら打たなくてはならないため、完全に手を絡ませて持たなくてはならなかった。手首をひねりながら踊り、思い切って振り上げて太鼓をくるくると回す。できるだけ太鼓は高く上げるように言われたという。鉦は太鼓とほぼ同様の踊り方であるため、太鼓の踊り方を習得すると鉦にも応用でき、鉦のみを稽古することはなかった。太鼓は負担が大きいため、タイムミングを見て鉦と交代していた。太鼓の稽古は汗をびっしょりとかき、毎晩の練習は非常に大変だったという。重量のある太鼓は、上げ下げするときに太鼓が横にならないよう、二人の鉦が太鼓を支える。三役は、足を前に出して

左足に右足をかけて、互いの足をくつつける。かかどが当たるぐらい近づいていないとならないという。太鼓・鉦を叩く際には、三人とも体を反らす。反らさないとぶつかってしまうためである。

黄金柄杓、三日月は腕を曲げずに持ち、垂直に立てなければならず、手首の力が重要であった。右手に挟むが、ただ持っているだけでなく、チラチラと動いているようにみせると言われていた。「両手を広げたときには胸を開けるように」と教わり、その格好を「カエル」と称していた。

2 踊りの所作

ここでは、ウチオドリ・ソトオドリ、太鼓・鉦、黄金柄杓・三日月のそれぞれの所作について、詳細に記録する。鹿島踊は円形と列形に隊形を変化させる。鍛冶屋では円形の踊りをマワリオドリ、列形の踊りをカクオドリと呼ぶ⁽²⁾。

前述したとおり、踊り方は四種類で、マワリオドリの基本所作、マワリオドリのソコソコの所作、カクオドリの基本所作、カクオドリのソコソコの所作がある。ソコソコというのは、掛け声を元にした所作の名称で見せ場になる箇所である。

(1) マワリオドリのウチオドリ・ソトオドリ
基本所作

- ① 内側を向き胸元に扇子を握る。
- ② 外側を向き、頭上で扇子を返す。
- ③ 扇子を握って胸の前で扇子の面を見せる。
- ④ ヘグシに扇子を沿うように腕を前に伸ばす。

⑤ 胸の前で扇子を返す。

⑥ 頭上に腕を伸ばし扇子の親骨部分を親指で抑え、残りの指を骨に沿って上向きにしながら扇子の面を見せる。

⑦ 扇子を胸に戻す。

⑧ 時計回りに少し進み、再び内側を向く。

⑨ 一度頭上に腕を伸ばして扇子を返す。

⑩ 胸元で扇子を握る。

ソコソコ

ソコソコでは独特の掛け声とともに基本所作とは異なる動きをする。

「オドーッコイ」 外側に向き、扇子の親骨部分を親指で抑え、残りの指を骨に沿って上向きにしながら扇子を見せる。ヘグシは肩に担いで腕と並行になるようにまっすぐ伸ばす。

「サー ハツ」 「サー」の掛け声で扇子を胸元で握り、「ハツ」の掛け声とともに扇子をヘグシに沿わせるようにして前を出す。この時、扇子は握ったままである。

「アーソコソコ ソコソコ ソコイヤ」 「アーソコソコ」で左足を右足の前で交差させる。ヘグシを持つ腕は下に下げ、扇をヘグシに軽く打ち付ける。次の「ソコソコ」で右足を左足の前で交差させながら内側を向く。「ソコイヤ」で、足は揃えたままヘグシを持つ腕は下げ、扇をヘグシに軽く付ける。

「ソコヤレ ソコヤレ」 最初の「ソコヤレ」で、ヘグシを持つ手は頭上に上げ、扇子は握ったまま扇面を腕に軽くつける。右足をその場で軽く踏む。次の「ソコヤレ」でヘグシを持つ腕は下げ、扇子をヘグシに軽く付ける。左足をその場で軽く踏む。

「ソコヤレ ソコヤレ ソコヤレ」 最初の「ソコヤレ」でヘグシ

を持つ手は頭上に上げ、扇は握ったまま扇面を腕に軽くつける。右足を軽く踏む。次の「ソコヤレ」で右足を左足の前で交差させながら、ヘグシを持つ腕は下に下げ、扇子は骨を指でつまみながら腕を直角に曲げる。最後の「ソコヤレ」で左足を軸にして時計と反対まわりに半周し、進行方向（時計まわり）とは逆側を頭にして腰をかかめる。最後に、腰をかかめながら扇子とヘグシを胸元でまわして左足を踏む。

「アーソリヤー ハツ」 「アー」で左足、両手を上に上げながら内側を向く。「ソコヤレ」で腰をかかめた低い体勢から背中を伸ばす。「ハツ」で逆時計まわりに外側を向き、扇子をヘグシに沿わせるようにして前を出す。時計方向に二、三步歩きながら内側を向き、ソトオドリの基本所作に戻る。

(2) マワリオドリの三役（太鼓・鉦）

基本所作

① しゃがんだ体勢から立ち上がり右足を前に出す。

② 「ハツ」の掛け声で三役全員が肘を折りながら撥を持つ腕を横にする。

③ 太鼓と鉦は同じタイミングで二回打ち、打ち終わったと同時に体を離す。

④ 全員、背中を反り、両腕を曲げ手のひらを上にし、顔を上に向ける格好となる。手のひらを上に向けるため、必然的に太鼓は裏面が下になる。

⑤ 頭上で撥、もしくは撞木を円を描くようにまわしながら時計回りに一歩進み、太鼓・鉦を一回叩いてしゃがむ。

ソコソコ

「オドーッコイ サー ハツ」 「オドーッコイ」まではしゃがみ、「サー」で立ち上がって、「ハツ」で三役全員が肘を折りながら撥を持つ腕を横にする。

「アーソコソコ ソコソコ ソコイヤ」 「ソコソコ ソコソコ」の太字部分

で太鼓・鉦を同時に打ちながら時計回りに二歩進む。「ソコイヤ」の太字部分で太鼓・鉦を同時に打ちながらも一歩進んで内側を向く。

「ソコヤレ ソコヤレ」立ち止まって「ソコヤレ ソコヤレ」の太字部分で太鼓・鉦を同時に打つ。打つ際に、その場で右足(一回目)、左足(二回目)、右足(三回目)を踏む。打ち終わると全員、両腕を曲げ、顔を太鼓面に向ける格好となる基本動作をする。

「ソコヤーレ ソコヤーレ ソコヤーレ」 「ソコヤーレ ソコヤーレ ソコヤーレ」の太字部分で太鼓・鉦を同時に打つ。太鼓・鉦を打ちながら逆時計回りに後ろ向きで三歩下がる。三回打ち終わると、さらに一歩足を引き、進行方向(時計回り)に頭を向け、腰をかがめて低い体勢となる。

「アーソーリヤー ハッ」 「アー」で太鼓・鉦を同時に叩き、内側を向いて座る。「ソーリヤー」で立ち上がって、「ハッ」で二回叩き、打ち終わると全員、両腕を曲げ、手のひらを上にし、顔を上に向ける格好となる。頭上で撥、もしくは撞木を、円を描くようにまわしながら時計回りに一歩進み、太鼓・鉦を一回叩いてしゃがむ。

(3) マワリオドリ of 黄金柄杓・三日月

マワリオドリでの基本所作

①左手で垂直に採物を持ち、四つ折りの半紙を指で挟んだ右手は、脇を締め、胸のあたりに置く。採物の柄の底に小指を置き、その他の指でしっかりと握る。

②後ろに引いた右足を一步前に出す。

③後ろに戻すのと同時に、胸の前で採物を持ち、二回振る。

④足はそのままに、採物を持つ腕を前に伸ばしてから引き戻す。その際、脇

を締めた右腕を少し後ろに引く。

⑤右足を左足に揃え、再び採物を持つ腕を前に伸ばす。

採物を振るタイミングは、太鼓と鉦を打つ時と同時であり、右記に示した三役の基本所作の番号と、黄金柄杓・三日月の番号は連動する。

マワリオドリ of ソココ

「オドーッコイ サー ハッ」 「オドーッコイ」は動かずそのまま、
「サー」で右足を前に出し、「ハッ」で右足を戻しながら、採物を振る。

「アーソココ ソココ ソコイヤ」 「ソココ ソココ ソコイヤ」
の太字部分で採物を振りながら、時計回りに三歩進み、内側を向く。

「ソコヤレ ソコヤレ」立ち止まったまま、「ソコヤレ ソコヤレ」の太字部分で採物を振る。採物を振る際に、右足(一回目)、左足(二回目)、右足(三回目)を踏む。

「ソコヤーレ ソコヤーレ ソコヤーレ」三役と同様に、逆時計回りに後ろ向きで三歩下がりがりながら、「ソコヤーレ ソコヤーレ ソコヤーレ」の太字部分で採物を振る。さらに一歩足を引き、進行方向(時計回り)に頭を向け、腰をかがめて低い体勢となる。

(4) カクオドリ of ウチオドリ・ソトオドリ

カクオドリでの基本所作

①左足を少し前に出し、両腕を頭上に上げる。この際、ヘグシは肩に載せたまま、扇子は親骨を親指で抑えてその他の指は骨と直角に伸ばして持つ。

②扇子を胸の前を通らせ、両腕を前に伸ばす。

③左手の甲に沿わせて扇子を返す。

④曲げた左腕の裏に沿わせるように下ろす。

⑤ 両腕を頭上に上げる。

⑥ ヘグシを下向きにしながら腕を引き、扇子もヘグシの柄の底につける。

⑦ 右足を上げながら、左足を軸にその場で飛び、両腕を頭上に上げる。この際、ヘグシもまっすぐ垂直に上げる。

⑧ 扇子は握って両手を胸の前に置く。

カクオドリのソコソコ

マワリオドリのソコソコと所作は変わらないが、内側を向く代わりに後ろを向く。「ソコヤレ ソコヤレ ソコヤレ」で逆時計回りにまわって、上手側に頭を向けて腰をかがめて低い体勢となる。

(5) カクオドリの三役(太鼓・鉦)

カクオドリでの基本所作

マワリオドリと異なり、太鼓を鉦役が支えることはない。三役は正面を向きしやがんでいる。

① 「ハッ」の掛け声で立ち上がり、三役全員が肘を折りながら撥を持つ腕を横にする。

② 右足を前に出し、二回叩く。

③ 叩き終わると、背中を反って両腕を曲げ手のひらを上にし、顔を上に向ける格好となる。

④ 腰をかがめ、頭上で撥、もしくは撞木を円を描くようにまわして太鼓・鉦を膝の前で一度叩く。叩く際に、右足を踏む。

⑤ 左脇で手首を返して楽器をまわし、再び胸の前で楽器を持ってしやがむ。

カクオドリのソコソコ

マワリオドリのソコソコと所作は変わらないが、「ソコソコ ソコソコ

ソコイヤ」で太鼓・鉦を叩きながら時計回りに回って後ろを向く。後ろ向きのまま、「ソコヤレ ソコヤレ」の掛け声で叩き、「ソコヤレ ソコヤレ ソコヤレ」で逆時計回りにまわって、上手側に頭を向けて腰をかがめて低い体勢となる。

(6) カクオドリの黄金柄杓・三日月

カクオドリでの基本所作 マワリオドリの所作と基本的に変わらない。

カクオドリのソコソコ マワリオドリの所作と基本的に変わらないが、三役のカクオドリのソコソコと同様、後ろに歩く代わりに、体を後ろにむけ、最後の「ソコヤレ」の掛け声で前を向き、上手側に頭を向けて腰をかがめて低い体勢となる。

3 上手な道具持ち、上手なウタアゲ

青年団のころの稽古について調査する過程において、「○○さんの黄金柄杓ほど上手な人は見たことがない。右に出るものはいなかった」「太鼓で上手かったのは○○さん」「○○さんの歌はよかった」など、道具の扱い方、歌の歌い方が上手な人の話題が出ることはしばしばあった。

「○○さんの黄金柄杓ほど上手な人は見たことがない」と言われた昭和一桁代の男性によると、柄杓の中のヨネをきれいに散らすことができるかどうか、上手、下手の分かれ目であるという。綺麗にヨネを散らすコツは、「七五三で振る」ことで、手首を横に七回振り、次に五回振り、最後に三回振るとうまく散らすことができるのだが、このように振るのは難しいのだという。また、三日月を扱う時は、手首を柔らかく使うことが重要となる。昭和一桁代の男性は左利きであったため、右利きの者よりも黄金柄杓、三日月

は扱いやすかったという。

ウタアゲは声が良いものが先輩から声をかけられたと前述したが、ウタアゲの上手さのポイントはただ声がいいだけでなく、「こぶしをまわす」「節をつけてまわす」ことで、これを「くりまわし」といった。こぶしをまわせる（節をつけてまわせる）かどうかが上手、下手の分かれ目であるという。ウタアゲについては第三章が詳しいが、道具持ちの踊りに合わせられるウタアゲが良いウタアゲだとされた。

道具持ち（太鼓、鉦、黄金柄杓、三日月）もウタアゲに合わせることもある。ウタアゲは声が続くかが重要であり、声が途切れないように二人で助け合いながら歌わなくてはならない。道具持ちは、ウタアゲの歌い方を見て、息が苦しそうな時を見計らって掛け声を掛ける。

全員が必ず覚えなくてはならないウチオドリ、ソトオドリは上手、下手という基準について聞くことはできなかったが、皆と踊りの息を合わせるために腰をなるべく落とさなくてはならないという。腰の落としが浅いとすぐに立ち上がるため間がとれなくなり、長い歌の伸ばしと体の動かし方が合わないためである。

4 鹿島踊の所作の特徴

鍛冶屋の鹿島踊の所作は、ウチオドリ・ソトオドリの所作、三役の所作、黄金柄杓・三日月の所作に大別することができる。これは、吉浜、根府川、米神、真鶴でも同様である。本稿で着目したいのは、一見して別の動きをしているそれぞれが、何かのタイミングでびたりと合う点である。鍛冶屋では、ウタアゲは道具持ちや踊りのスピードに合わせて歌うという。しかし、道具持ちの掛け声、ウチオドリ・ソトオドリの腰を落とす所作はウタアゲに合わ

せるといい、ウタアゲが完全なコンダクターになっているわけではない。

では、何を見計らいとしているのであろうか。

伝承者に話を聞いても、この点について明快な答えは返ってこない。歌は前述の通り、太鼓・鉦、ソトオドリの動きに合わせるといい、ソトオドリは歌に合わせるが、それだけでなく道具持ちの掛け声も聞くといい、太鼓・鉦は歌を聞くといい、黄金柄杓・三日月は太鼓・鉦と同じ動きをするなど、それぞれの基準がバラバラなのである。

前述した一連の所作をみると、たしかに黄金柄杓・三日月は太鼓・鉦と動きが連動している。また、特にソコソコではソトオドリは道具持ちの掛け声に合わせて動いていることは明らかである。では、ソコソコ以外の歌と太鼓・鉦（および黄金柄杓・三日月）とソトオドリはどうかだろうか。別々の所作をしているため、一見するだけでは解説し難いのだが、詳細にみていくとある法則に従って踊っていることがわかる。

ソトオドリは円形のマワリオドリの際に外側、内側を交互に向く。外側を向くときは必ず三役が立ち上がったタイミングである。太鼓・鉦は立ち上がった二回打つが、一回目で頭上に腕を伸ばし扇の親骨部分を親指で抑え、残りの指を骨に沿って上向きにしながら扇を見せる。二回目で扇子を胸に戻す。

太鼓はその後、時計回りに一歩進み、各楽器を一回叩くが、そのタイミングで内側を向いたソトオドリが扇子を胸におさめる。つまり、本節「2 踊りの所作」のマワリオドリのウチオドリ・ソトオドリの基本所作②と三役の基本所作①、ウチオドリ・ソトオドリの基本所作⑥⑦と三役の基本所作③、ウチオドリ・ソトオドリの基本所作⑨⑩と三役の基本所作⑤が連動していることになる。このように、ソトオドリの所作は、太鼓・鉦の動き及び音が合図になっていると考えられる。

では、合図を出す側の太鼓・鉦は何に合わせているのだろうか。一つはウタアゲの歌詞である。ウタアゲは実際に歌う「地言」と呼ぶ歌詞がある。歌詞の母音を長く伸ばし、伸ばしている途中で節まわすため、「まことやら」の部分で「地言」にすると「マー^{アア}コー^{オオ}ト^{オオ}ーヤアウ^{アア}ラー」となる。母音をのぼす際、音が高くなったり、低くなったり変化するのだが、太鼓・鉦はこの高低の変化するタイミングで動き出している。ウタアゲは、前述したとおり、こぶしをまわせる（節をつけてまわせる）かどうかが上手い下手の分かれ目であるという。「こぶしをまわせる（節をつけてまわせる）」というのは、母音を伸ばす際の音の高低さがはっきりしていることなのではないだろうか。太鼓・鉦が動き出す合図がはっきりしていれば、踊りが乱れることはなく、結果的に「良い鹿島踊」になるのである。

もう一つ、太鼓・鉦の所作にも注目しておきたい。本稿「2 踊りの所作」のそれぞれの所作をみると、太鼓・鉦、黄金柄杓・三日月は、「時計回りに一歩進み、太鼓・鉦を一回叩いてしゃがむ」（太鼓・鉦）や、「後ろに戻すのと同時に、胸の前で採物を持ち、二回振る」（黄金柄杓・三日月）など、一つ一つの所作に区切りがついており、動きがはっきりとしている。「手首を横に七回振り、次に五回振り、最後に三回振る」のは、ヨネをきれいに散らすためだと説明するが、それだけではなく、所作がはっきりしていることも上手さの判断基準なのだろう。はっきりと区切りのついた所作通りに動けば、自然と踊りのリズムが一定し、太鼓・鉦に合わせて踊るウチオドリ・ソトオドリのタイミングも合い、踊り、歌がばらばらになることはない。もちろん、太鼓・鉦に多少の誤差が出ることはある。その場合は、ウタアゲが節を伸してフォローするのである。

一方、ウチオドリ・ソトオドリは所作が細かい。そして、これらの所作は

一つずつ区切りがあるのでなく連続して動いている。稽古の際、「一度踊りが始まったら動きを止めてはならない」「扇子に描かれた日の丸がチラチラと見えるように」と教えられていた通りである。太鼓・鉦に合わせていても一連の所作を止めることができないため、ずれてしまう可能性が道具持ちよりも高いのだが、それを防ぐために「腰の落としが浅いとすぐに立ち上がるため間がとれなくなりなる」と教えられているのだと考えられる。

連続して動く所作が強制的にリセットされるタイミングがある。それが「ソコソコ」である。ソコソコは道具持ちの掛け声に合わせてウチオドリ・ソトオドリが動く。しかも、基本所作とは異なり所作に区切りがついているため、必ず全員が揃うようになっているのである。特にカクオドリでは顕著で、ソコソコの最後は全員が上手側に頭を向けて腰をかがめて低い体勢となる。そして、また①から所作を繰り返すのである。このように、踊りの中に様々な仕掛けがあることで、踊り、太鼓・鉦、歌が調和する鹿島踊が生まれる。

この仕掛けは、鍛冶屋以外の地域でもあるのだろうか。最後に他地域との比較をしておきたい。吉浜と根府川は、第一章、第三章でも述べられている通り、その伝承過程から基本的に同じ所作で踊っている。吉浜・根府川の円形踊りでは、太鼓・鉦、採物を持った者たちのまわりで踊るナカオドリ・ソトオドリは、太鼓・鉦が「ソリヤー」と掛け声をかけるタイミングで外側を向き、二回太鼓・鉦を打つタイミングで扇子を動かしている。また、太鼓・鉦が一回打つタイミングで、内側を向いたナカオドリ・ソトオドリは動き始める。鍛冶屋と吉浜・根府川が決定的に異なるのは、太鼓・鉦の間である。鍛冶屋では、太鼓・鉦を二回打ち、一回打ったあとでしゃがんで、ウタアゲの母音を伸ばす際の音の高低さが変化するタイミングで立ち上がる。一方、吉浜・根府川は太鼓・鉦は常に動いており止まらない。それゆえ、鍛冶屋よ

りも歌・踊りがずれていきやすいはずだが、そうならないのは、太鼓・鉦の掛け声が鍛冶屋よりも多く、さらに下の句が始まる際は必ず「そーりゃー」が入り、下の句の入りをわかりやすく歌っているからだろう。すべての踊り手が連続して動く所作であることで、鍛冶屋とは異なる仕掛けを作り出しているのである。

真鶴は、鍛冶屋、吉浜・根府川よりも更に太鼓・鉦に合わせて、まわりで踊るヒラオドリが動いている。ヒラオドリは内側、外側を向くことなく、進行方向に向かって踊っており、横目で太鼓の撥の動きを見て動くことが可能である。太鼓・鉦の掛け声がほとんどないのは、全員が太鼓・鉦の動きを見ることができ、隊形になっているからであろう。カクオドリにおいてもそれは同様で、太鼓、鉦が先頭にいるために、他の踊り手たちは太鼓・鉦の動きを随時確認することができる。

太鼓は、鍛冶屋と同様に太鼓・鉦を打つ前に間をとる。太鼓・鉦はまず三人で左肩を寄せる。ここで、一つ目の間ができる。その後太鼓の紐を三人で掴み、太鼓役は撥を横にして太鼓を叩く直前の所作に入るが、ここで再び間をとる。太鼓・鉦を打つまでに二回の間ができるわけだが、この間は時々によって異なっている。太鼓・鉦が動き出すタイミングは、ウタゲがある程度声を伸ばしきった時である。太鼓・鉦の所作が変わるタイミングで、ウタゲの音高が変化する。ソコソコでは、太鼓・鉦の掛け声でその他の踊り手が踊る。これは他地域と変わらないが、異なるのはソコソコの間は歌が止まることである。この点からもわかるとおり、真鶴の鹿島踊のコンダクターは太鼓・鉦なのである。そのため、他地域のような仕掛けは必要なく、前述したとおり、全員が太鼓・鉦の所作が見える場所にいれば、自然と踊り、歌を合わせるができる。

米神は真鶴と同様、太鼓・鉦に合わせて踊り手(モドリ)が動く。鉦の「オヤーソレ」「オツ」「オーアドッコイ」の掛け声で動き始め、太鼓・鉦がしゃがむ所作に合わせてモドリも同様にしゃがむ所作をする。太鼓・鉦は歌い手であるアゲハに合わせている。太鼓・鉦はしゃがむ所作の長短で歌と踊りが合うように調整する。米神では他地区にみられない規則的な韻が踏まれていることから(詳細は第三章)、太鼓・鉦が歌と合わせやすくなっている。この韻が、米神にとっての踊りを揃えるための仕掛けともいえる。

おわりに

本稿では、太鼓・鉦・黄金柄杓や三日月などの採物、歌が揃うための仕掛けを見出した。この仕掛けは各地域で少しずつ異なり、真鶴のように仕掛けがない場合もある。それぞれの芸態の特徴の違いが、このような相違を生んでいる要因であることを指摘した。

鹿島踊の芸態研究は、多くの検討の余地がある。楽器、採物、踊り手の所作を詳細に記し、地域比較したり、各地域における上手な踊り、上手な歌い方など美学的観点から検証したりすることもできるだろう。神奈川県だけでなく、東伊豆地方の鹿島踊との芸態比較に広げること、鹿島踊の伝播の問題に近づける可能性もあると考えるが、これらは別稿に譲りたい。

註

(1) 永田衡吉は神奈川県、静岡県鹿島踊の舞踊形態について、定数制

(五行五列で二五人)と真鶴や網代などのように定数のない地域があることを指摘している。ただし、永田は「鹿島踊の方舞は五行

五列の正方形が正しく、他はこれの変形したものである。」(永田、

一九六八、四九三頁）と述べ、正方形の舞踊から鹿島踊の起源を求め
る論へと展開しているため、この五行五列、二五人の定数制にこだわっ
ていたことは明確である。

(2) 永田衡吉は鹿島踊の隊形について「五行五列の正方形の踊り」、「丸踊
(円舞)」と称しているが、ここでは「五行五列の正方形の踊り」を「列
形」、「丸踊(円舞)」を「円形」と称す。

参考文献

- 永田衡吉 一九七七『かながわの祭と芸能』 神奈川合同出版社
永田衡吉 一九六八『神奈川県民俗芸能誌』 錦正社

第四節 祭礼風流としての鹿島踊―西湘・東伊豆を中心に―

伊藤 純

はじめに

柳田國男の「毛坊主考」(一九一四―一九一五)や「掛け踊」(一九一六)、『海上の道』(一九六一)での指摘以来、鹿島踊は、主として鹿島の事触との関係のなかで論じられてきた(図4-4-1)。柳田は『海上の道』で鹿島踊の「世の中はまんご末代」「みろく御船」といった歌詞について注目し、「弥勒の船、この人間の遁れ難い苦悩と哀愁を、いつかは完全に抜き棄てんが為に、下生したまふべしという仏様が、やはり船に乗り水を渡つて此岸に御著きなされるものと、最初から想像せられて居たかどうか」と述べ、南西



図4-4-1 『本朝世事談綺』で描かれた鹿島の事触 (日本随筆大成編輯部 1974:526)

諸島のミロク信仰と宗教的連続性を示唆している(柳田、一九九七、四六二頁)。また、宮田登は鹿島送りや鹿島踊を鎮送行事として位置づけ「民衆の潜在的意識裡には、この世の悪霊を追放するという鎮送呪術により、新たな世、それもミロクの豊熟な世を求める、そういう「世直し」観が存在していた」と指摘している(宮田、一九七〇、二〇四頁)。鹿島の事触の口上芸につい

て考察した福原敏男は、①事触自身が神託伝授として演じた口上芸や鹿島踊、②①を真似たり、テーマとした長唄などの舞台芸能、祭礼仮装や歌謡、鹿島踊とも称する、③事触が持ち伝えたと伝承される民俗芸能の鹿島踊、の三種に分類している。また、①と③との関係について「①の事触による鹿島踊の詳細な芸能や歌謡は不明であり、また、③の民俗芸能の芸能に関する近世史料もほとんど確認できず、事触による鹿島踊が民俗芸能に伝承・伝播されたものか不明であり、両者が如何に交差するのか、難しい問題である」と述べている(福原、二〇一九、四頁)。また「事触には、民俗芸能のように、漂着神や海からの来訪神にかかわる信仰的要素は確認できない」としている(福原、二〇一九、二二頁)。事触の身分的周縁性を指摘し、宗教者というより、鹿島社の裁許をもたない芸能者としての側面を強調している。

吉川祐子は『嬉遊笑覧』や『人倫訓蒙図彙』などの近世資料の検討から鹿島の事触と鹿島踊を明確に区別し、「事触」は神の託宣を持ち運び触れ歩く下級宗教者だが、「鹿島踊」は「神いさめの踊り」として祭礼に取り入れられた。そのスタートでは事触の容姿と同一で、名称も混同しやすかったと思われるが、「鹿島踊」はまったく別ルートで独自の発展を遂げたと考えられる。」と述べている(静岡県教育委員会文化財保護課、二〇一一、二二―二三頁)。また、俵木悟は鹿島踊について、鹿島の事触によって伝えられるという直接的な伝播以外にも複雑な伝播経路が想定できるとして、「近世における都市部での鹿島踊、あるいは鹿島の事触のイメージは、想像以上に一般的に広まっており、様々な芸能や風俗の中に取り込まれている。したがって、現在に残る鹿島踊の系譜の民俗芸能についても、鹿島の事触によって直接的にもたらされたものの残存例と考えるだけでなく、イメージを借用したり、他の芸能や風俗を媒介としてある要素が取り込まれるといったこと大い

に考慮すべきであろう」と述べている(俵木、二〇〇四、三二頁)。芸能の形成過程に都市部で成立していくイメージの流通があり、民俗芸能としての雑種性・ハイブリット性に注目すべきとしている。

以上のように、鹿島踊について、鹿島の事触からの直線的系譜関係を求めたり、それを疫神送らないし弥勒出現の儀礼として一元的に理解する必要はないだろう。事実、東伊豆の鹿島踊、安房のミノコドリや茨城県鹿嶋市周辺の鹿島みろく、西湘の鹿島踊を対象とした現地調査と報告が蓄積され、それによって、鹿島踊と鹿島みろくの多様な執行形式が明らかになりつつある。

また、東伊豆・西湘、安房だけでなく、かつては日本列島の広範囲において鹿島踊が登場する祭礼があったということには注意しておきたい。例えば、多種多様な仮装と造り物が登場する尾張の御鋏祭を描いた「御鋏祭真景図略」(名古屋博物館蔵)をみると、文政一〇(一八二七)年に東二町という町が「鹿島おどり」を出していることが確認できる(図4-4-2)。

「金の烏帽子に狩衣着たる。事触ありて御託宣を演ぶるに、さまざまの道化言にして一興／＼。見物を笑かしまの神おどり 御託宣さへ 茶利な事ふれ かしまねぎ持つや あふぎのかなめいし 実久かたの ひがし二丁目」とあり、鹿島事触が面白おかしく、滑稽に触れ歩いている様子を「鹿島おどり」として演じている(名古屋博物館、二〇〇四、一一二頁)。また同様に山車や神楽や虎舞など様々な芸能が加わる八戸三社祭では、文政一〇年から湊町が「風流踊」として参加しており、それは鹿島踊であったという(三浦、二〇〇七)。現在ではこれらの芸脈は途絶えているものの、事触のイメージを借用し、祭礼風流として取り入れた事例は思いのほか広範囲であった。俵木はこうした祭礼行列に出る鹿島踊に注目し、大井川流域の鹿島踊や茨城のミロクについて検討している(俵木、二〇〇六)。



図4-4-2 鹿島踊 「御鋏祭真景図略」(名古屋博物館 2004:60-61)

島踊に関する古記録として、熱海市網代の阿治古神社「阿治古神社大祭式」(享保七(一七二二)年六月)が挙げられる。そこには「御祭礼格式」として祭礼行列の役が書かれている。行列の構成は、露払い(羽織袴二人、鋒一人)、町々幡、鉾、鹿島警固(羽織袴・割竹六人)、大太鼓持(袴二人)、大麻持(袴二人)、奉幣持(袴一人)、御神持(袴一人)、神主・社人、此警固(四人)、御船警固(拾二人)、御輿カキ(六人)、附添社人(一人)、警固(二人)、御供之子供組并かさり物・若衆御供、御供警固(袴・鋒)、大後之おさへ(羽織袴六人、割竹四人)となっている(熱海市史編纂委員会、一九七二、五一三頁)。鹿島警固の対象が「鹿島」と呼ばれる何かに違いないが、その範囲が

俵木が指摘する雑種性やハイブリット性はこうした祭礼という場において発露されるものである。本稿では、東伊豆・西湘の鹿島踊についてあまり検討されてこなかった近世史料を基本資料として祭礼形式を読み解き、現代までの変遷について述べていく。なかでも鹿島踊以外の構成要素について注目していきたい。

1 東伊豆の鹿島踊

東伊豆・西湘地方における鹿

明確でない。また、それが口上や歌のみなのか、踊りを伴うものなのかも明確でない。また、「四町之若者頭可相勤候」とあり、祭礼全体が網代四町において担われていることがわかる。地域社会の町組織が堅固で、行列の構成から神主と社人に導かれた船渡御・神輿渡御が主で、「鹿島」単独ではなく、「鹿島」はそれらの「露払い」の位置づけであったと推測される。

さらに「両社御祭礼」（天明五（一七八五）年六月）をみると、鹿島踊（先供、鉾壱組 町場若者）、鉾・大麻（商人若者）、御神船（片町若者）、獅子（宮崎若者）とあり「是者、鹿島太鼓^{より}下り両脇家台四ツ 是者四町若者年々跡先之儀替々 古来ヨリ仕来」とある。ここでは「鹿島踊」という何らかの振りがともなった踊りであったと考えられる。また、享保七年では確認できない獅子と家台（屋台）が祭礼行列に加わっている（熱海市史編纂委員会、一九七二、五一五頁）。

さらに、文化五（一八〇八）年六月「両社御祭礼式」では、「鹿島鉾町場若者役」とあるのみで、踊りがともなっていたかがやはり不明である（熱海市史編纂委員会、一九七二、五一六頁）。以上の資料においては「鹿島」は鹿島踊ないし鹿島鉾と表記され、祭礼行列において神輿や神船に先立って前方に配置され、屋台や獅子が加わる華やかな祭礼行列が組まれていたことがわかる。

現在の阿治古神社祭礼では、宵宮において「先供（片町の帯刀神役）・鉾（町場）・社名旗（旭町）・舞姫（全町から選出）・太鼓（宮町）・四神（宮町）・カナボウ（錫杖、宮崎）・獅子（宮崎）・締太鼓・鹿島鉾・鹿島踊（町栄組）・大真鉾・鉾・真鉾・領巾鉾・鬨・奉幣・大太鼓・笛（旭町）・御船係・大麻・祭主（神主）・氏子総代など」の行列が組まれる。本祭りでは、御船が集落内を巡行し、海岸に面したオオハマまで行列して（オクダリ）、神社に戻る。

鹿島踊は神社やオオハマなどの要所において踊られる。近世記録では確認できない役もあるが、主要な構成に大きな変化はないといえる（静岡県教育委員会文化財保護課、二〇一一）。

現在の東伊豆の鹿島踊について祭礼行列に注目してみると、熱海市来宮神社例祭では、鹿島踊・鳳輦とその道具・天狗・獅子・神女・浦安舞が組まれる。熱海市初島初木神社本祭では鉾・大幣・神輿・四神の鉾・巫女。獅子舞（カグラとも）の行列が組まれオクダリが行われる。戦後しばらくの間はオクダリの行列にダシ（屋台）が加わっていた。また、仮宮の飾り付けには万度状の花飾りが設えられる。熱海市上多賀神社本祭りのオクダリでは、シヨバナ・カナボウ・鉾・鹿島踊の踊り手・獅子・四神・太鼓・笛・大幣・猿田彦・神輿・宮司・大傘・神職・氏子総代と行列が続く。行列の構成はそれぞれ地域において、また時代ごとに少しずつ変化があるといえるが、東伊豆においては鹿島踊が祭礼行列に組み込まれている事例がほとんどであり、枚挙にいとまがない（静岡県教育委員会文化財保護課、二〇一一）。また、多くの祭礼において、祭礼行列に獅子や錫杖が加わり、海上渡御が行われる御船祭の形式をとることも特徴といえる。

近世史料および現地調査報告から、東伊豆においては鹿島踊が船渡御や神輿渡御の行列に伴うものとして位置づけられそうであるが、鹿島踊そのものに儀礼的な役割が期待されていたと推測される。

伊東市宇佐美の天満宮の天保一三（一八四二）年「乍恐以書付申上候」では「前々之始末ハ引船へ御輿を乗せ、家台に鳴物打囃、社地^よ浜迄引出し、浜辺ニ於て鹿島踊仕候仕来ニ御座候」とある。船渡御・神輿渡御、屋台で祭囃子が演奏され、浜辺では鹿島踊が行われていた。祭礼に影響を与えるほどの人物の不幸があったのか、この年は「格別の御時柄」とされ、社地のみで

祭礼が行われた。「鳴物打囃ハ一切不仕候」とされていたが、「鹿島踊ハ神いさめ之事故」として若者によって太鼓が打ちならされ、踊ってしまい、役所から御叱りを受けている(熱海市史編纂委員会、一九七二、三五七―三五八頁)。

鹿島踊を「神いさめ」とする事例は、都市部でも確認される。『図説江戸大道芸辞典』では、江戸中村座初演『四季詠寄三文字』の長唄「鹿島踊」「俄鹿島踊」の歌詞を「さても見事な神いさめ、思い寄せたる宮雀、鈴ふる袖もよし、あなりも吉原全盛遊び、浮れ浮れてこれわいな、御代はめでたのなんなアえ、これわいな、御代はめでたのなさ若松様よ、枝も栄えて葉もしげる、鹿島浦には宝船がつん着いた、波に黄金の花が咲く、拍子とりく^ど来りける。」と紹介している(宮尾、二〇〇八、一〇八―一〇九頁)。世の中が安定・繁栄し、鹿島浦には宝船がたどりつくという期待がその歌詞に表れている。

『本朝世事談綺』には「寛永のころ、諸国に疫病あり、常陸国鹿島の神輿を出して、所々にこれを渡し疫難を折らしめ、その患を除く、よつて是れをいさめて踊らしむ、世俗鹿島躍りといひて、諸国流布す、是れはじめなり」とあり、鹿島踊が疫神を鎮める踊りとして広まったとする当時の認識がうかがえる(日本随筆大成編輯部、一九七四、五二七頁)。

嘉永年間に和田村濱野建雄によって書かれたとされる「伊東誌」では「鹿島踊(又名弥勒踊)是新井村及湯川村松原村にもあり。祭礼の時神いさめの踊なり。当国熱海村網代村宇佐美村総て海辺付の村々、皆此踊を以て祭礼の時神諫めのおどりとなす」とある(静岡県教育委員会文化財保護課、二〇一一、二四二頁)。

このように、鹿島踊は祭礼の場において行列の一部であるが、「神いさめ」の儀礼として認識されていた。

2 西湘の鹿島踊

湯河原市鍛冶屋の祭礼に関する史料「乍恐以書付ヲ御届奉申上候御事」(享和二(一八〇二)年九月)では「当村五良大明神祭礼来ル十九日神輿差出し、引屋躰と花出し何本差出し、若者鹿嶋踊仕候二付、此段乍恐以書付御届奉申上候」とある(湯河原町、一九八四、四六三頁)。現在の五郎神社の祭礼に神輿と屋台と花出し数本、鹿島踊が行われていたことが確認できる。文化年間の御用届けにも神輿・屋台・花出し・鹿島踊の組み合わせで祭礼が行われおり、近世後期にはこの形式が確立していた。吉浜の史料「乍恐以書付御届奉申上候御事」(文化九(一八一二)年)では「当村鎮守牛頭天王来ル十四日例年之通祭礼執行仕候二付、神輿浜下并屋台老つ・花出し八本鹿嶋踊仕候二付、此段乍恐書付ヲ以御届奉申上候」とある(湯河原町、一九八四、六〇五―六〇六頁)。神輿渡御および神輿の浜下り、屋台、花出し、鹿島踊が祭礼にでていたことが確認できる。文化一一(一八一四)年からはそれに二〇人からなる奴行列が加わり、大規模な祭礼であったことがうかがえる(湯河原町、一九八四、六〇五―六〇六頁)。

小田原市米神・根府川においてはマンド(万燈)がかつて鹿島踊とともに祭礼に参加していた(第一章第五節)。米神においては獅子舞も参加していた。根府川の『青年会合宿舎日記帳』では、昭和三(一九二八)年七月の記事によるとマンドを祭礼に加えることについて村議員と意見が折り合わず、せっかく購入したマンドを神社の境内で打ち壊して焼却している(第五章第四節)。鍛冶屋・吉浜・米神・根府川では現在、花だしやマンドといった造り物は見られないが、鹿島踊に他の造り物も付随して祭礼が構成されていたことは、東伊豆の祭礼形式と共通している。

現在、東伊豆の鹿島踊と最も類似した祭礼形式のものとして真鶴の貴船ま



写真4-4-1 貴船まつりの花山車
(伊藤撮影 2019年)

つりが挙げられる。一日目は神

輿船・小早船・雛子船・權伝馬
による海上渡御が行われる。鹿

島踊は貴船神社境内で踊られ、

神輿船に同船し、御仮殿の前で

も奉納される。二日目の最初の

次第はエイチゲエといって鹿島

踊の若者と花山車の若者とが口

上を交わす。西本祓、西仲角と

いった辻で奉納され、現在でも

鹿島踊は疫病除けの踊りと語ら

れる。その後は花山車を先導と

して駅・町役場等で踊が披露さ

れる。鹿島踊と花山車の道順と

神輿の道順は異なつて、それぞれ町内を回る。日が暮れるところに、鹿島踊は

御仮殿、貴船神社、最後に津島神社で奉納される。花山車には「海上安全」「天

下泰平」などと書かれた箱提灯の上に菱形の台をつけ、色とりどりの造花と

蝶を飾る。下部には幔幕を張り巡らせ、万度状に造花を垂らす(写真4-4-1

1)。現在は保存会形式でその限りではないが、かつては二日目の最初の次第

として石材業に携わる若者が担ぎ上げた。時計回り、反時計回りに回転させ

る。この花山車は熱海市初島初木神社本祭でみられた万度状の飾りと類似

し、その形状は米神のマンドと同様である。

3 鉾・出し・山車・マンド

吉川祐子は真鶴の花山車について『足柄下郡神社誌』によると、真鶴の

花だしは、往古は大真榊にシデを掛けたものだったという。これが石材運搬

関係者の力自慢に振られるようになって、今日のように巨大化されたものと

思われる。これは祇園御霊会の鉾と同じもので、悪い病がはやりやすい時期

に、その原因をもたらすと考えられた疫神や悪霊などの怨霊を集めて流して

しまうための呪具だったのである。しかし、巨大化されて力自慢に振られる

ようになると、単なる祭りの出し物にかわってしまったものと思われる」と

述べ、天王祭の機会でも多く踊られる鹿島踊について疫神退散を祈願したもの

としている(吉川、一九八八、七四頁)。さらに天王祭とは無関係に万度(万

燈)を振った米神・根府川などについてはその風流化としている(吉川、

一九八八)。もつとも『足柄下郡神社誌』では貴船神社の縁起のな

かで「翁近づきて見奉れば、奇異なる楼船に榊葉四手きりかけたる帆あげた

り。」とあるのみで、それが貴船まつりにおける花山車に直結するとは言え

ない(平井、一九六七、一四〇頁)。しかし、祭礼における鹿島踊以外の構

成要素に注目していることは重要であろう。

また『東伊豆地方の鹿島踊』ではマンドについて「伊勢神宮で氏子に配つ

たという一万度の祓箱が、太神楽や御師によって各地に広められたものと考え

えられるが、一方で、祇園会から広まった祭礼風流の鉾の役割と結びつき、

疫神を依り付かせるものとして用いられる例も多い」(静岡県教育委員会文

化財保護課、二〇一一、四九頁)とし、祇園祭との関係を示唆している。現

在、真鶴では花山車といって「山車」という字が当てられているが、鍛冶屋

や吉浜の近世史料では「花出し」という字が当てられている。

民俗語彙としての「出し」は鉾や傘鉾、万度(万燈)、吹貫などの頂上部



写真4-4-2 三匹獅子舞の行列で掲げられる万灯
(東京都奥多摩町大氷川の獅子舞、伊藤撮影 2009年)

の飾り物を指す語として全国的に見られ、「山車」は東京を発信元とする近代以降の使用法とされている(植木、二〇〇一)。真鶴では祭礼行列を厳格に整えて

一つとして東伊豆・西湘で定着したとも考えられよう。この点は祭礼において踊りⅡ芸能の奉納が中心となっている安房地方とは様相が異なる。

おわりに

西湘・東伊豆の鹿島踊について近世史料では、神輿と鹿島踊の神幸だけでなく、鉾・出し・マンドといった造り物が付随していたことが確認できる。名称こそ様々だが、祭礼風流の性格を有し、時には獅子舞や奴行列などが加わり華やかな行列の練りが加わっていた。東伊豆では西湘に比べてその形式が強く残っているが、西湘では真鶴のみそれが明確なだけで、他地域では鹿島踊の奉納が中心となる祭礼形式に移行していったと考えられよう。全国的にみれば、西湘は鹿島踊を風流の文脈に留めず、「神いさめ」の踊りとして儀礼的要素を強く求め、芸能として定着させていった地域ともいえる。

以上のように西湘の鹿島踊は近世において祇園祭礼のような疫神送りの祭礼風流の露払いとして行列に加わり、次第に芸態が整えられてきたと考えられる。一方で、踊りや、音楽・歌詞がどのように形成されたかは慎重な比較検討が必要であろう。往々にして歌詞は広がりをもって共有されるものであるが、踊りや音楽については狭い範囲での享受がなされていたと考えられる。芸態上の比較にとどまらず、人々の移動や経済・社会的交流との関係を念頭に地域史のなかに位置づける必要があると思われる。以上を芸能研究としての課題としたい。

参考文献

熱海市史編纂委員会編 一九七二『熱海市史 資料編』熱海市役所
植木行宣 二〇〇一『山・鉾・屋台の祭—風流の開花』白水社

いないが、祭礼の先頭につく役は花山車と決まっており、目印としての役割を果たしているともいえる。また、同形状のものを米神ではマンドと呼んでおり、こうした祭礼具を用いることは、鹿島踊を伴う祭礼に限らず、他地域の祭礼と共通した形式といえる。例えば、疫病除けとして辻や村境で舞われる「三匹獅子舞」が挙げられる(写真4-4-2)。マンドは村回りの行列に加わり、神社等では舞台の脇に飾られる。鉾・出し(山車)・マンドは機能上同様と考えられ、その多くは祇園祭(天王祭)の流れを汲む祭礼風流の形式であったといえ、等価性 *equivalency* があると考えられよう(俵木、二〇〇六)。

現在でこそ真鶴を除く西湘の鹿島踊ではこうしたマンドが次第に見られなくなり、鹿島踊が特徴として突出しているように見えるが、それは歴史上の一場面といえる。逆説的だが、鹿島踊は踊り単独で行われていたというよりも、鉾・出し・マンドといった造り物や獅子や錫杖など、祭礼風流の展開の

静岡県教育委員会文化財保護課編 二〇一一『東伊豆地方の鹿島踊』静岡県

教育委員会

名古屋市博物館編 二〇〇四『御嶽祭真景図略 一』名古屋市博物館

日本随筆大成編輯部編 一九七四『日本随筆大成 第二期』一二、吉川弘文館

平井大海編 一九六七『足柄下郡神社誌』貴船神社々務所

俵木悟 二〇〇四「ミノコオドリの系譜―鹿島踊・弥勒踊りの原像から距離
をおいて―」『芸能の科学』三二

俵木悟 二〇〇六「その他」の鹿島踊―祭礼行列に出る鹿島踊・弥勒踊を
中心に―」『芸能の科学』三三

福原敏男 二〇一九「鹿島事触の口上芸」『民俗芸能研究』六六

三浦忠司 二〇〇七『八戸三社大祭の歴史』伊吉書院

宮田登 一九七〇『ミロク信仰の研究』未来社

宮尾與男編 二〇〇八『図説 江戸大道芸事典』柏書房

柳田國男 一九九七『柳田國男全集』二一 筑摩書房

湯河原町町史編さん委員会編 一九八四『湯河原町史 原始・古代・中世・

近世資料編』一 湯河原町

吉川祐子 一九八八「相模湾西海岸の鹿島踊―その諸相と宗教的機能―」『静

岡県史研究』四

第五節 伝統芸能が結ぶ地域コミュニティの紐帯

保坂 匠

はじめに

現在の日本では、地域社会における関係の希薄化が進行し、生活面での相互扶助機能が失われつつあるとして、特に行政により問題視されている。例えば内閣府が刊行した平成一九（二〇〇七）年版『国民生活白書』では「地域のつながりの希薄化」が（内閣府、二〇〇七、六二頁）、厚生労働省が刊行した令和二（二〇二〇）年版『厚生労働白書』では『血縁、地縁、社縁』の弱まり」が指摘されている（厚生労働省、二〇二〇、九五頁）。

この地域コミュニティがもつ相互扶助機能の重要性は災害時に顕著に現れるとされている。平成七（一九九五）年に起きた阪神・淡路大震災以降、地域社会が防災活動を担うことへの期待が高まった。消防庁がまとめた『災害対応能力の維持向上のための地域コミュニティのあり方に関する検討会報告書』では、阪神・淡路大震災において一般市民による瓦礫の下からの救助者は約二七〇〇人にのぼり、警察や消防、自衛隊による救助者数が約八〇〇人であるのに比して三倍であった。また災害時に、地域住民による安全確認の声掛けが命を救うことにつながるとして、地域内の交流を重要視している（消防庁、二〇〇九）。この地域内の交流を生むもの、すなわち地域住民を結びつけるものとして、落合知帆らは、地域の祭りや土地の文化が育んだ近隣関係が強い「共助」意識を生んでいる可能性を指摘している（落合、二〇〇九）。さらに国土交通省は、平成二三（二〇一一）年の東日本大震災後において、復興の要のひとつである地域コミュニティの再生のために、文化がもつ人々を「つなぐ」力の重要性を示した（国土交通省、

二〇一〇、一〇三頁）。これに関連し俵木悟は、祭りや芸能を通してつくられる「きずな」について言及している（俵木、二〇一四）。

これらで述べられている地域コミュニティの「つなぐ」力は、社会学で定説となっている祭りがもつ社会統合機能のことではなからうか。文化行政に携わる一地方公務員である筆者には、この論理が非常に甘美であり諸手を挙げて追従したい感情にかられる。

しかし今日行われている伝統的な祭り、またその一要素としての儀礼は宗教性を失い形骸化したと思われる、桜井徳太郎が上野千鶴子に語った「神事がなくて祭事のみ」（上野、一九八四、四六頁）となっているのだろう。さらに、ある種の儀礼は伝統芸能や民俗芸能、無形民俗文化財（それぞれの語に異なる定義があるが、本論では「伝統芸能」と統一する）と呼ばれ形態の保存が進められている。これは社会統合機能を残しているのか、筆者は懐疑的な念も抱いていた。

そこで本稿では、人々を「つなぐ」力を伝統芸能の今日的意義として捉え、神奈川県下の鹿島踊が、地縁的な世帯、世代を超えた紐帯を生む機会であることを確認する。しかし、これは目新しい試みではなく、また芦田徹郎が「予定調和論的」とするよう（芦田、二〇〇一、二八頁）批判もあるため、概念のみの論考ではなく、参加人数、人口対比を記載し可能な限り客観的に見て取れる数量評価をすることに努めたことを付け加えておく。

1 儀礼の社会統合機能

「儀礼」がもつ社会統合機能は、社会学において周知のことであり、これはエミール・デュルケム (Emile Durkheim) が『宗敎生活の原初形態』でオーストラリア人 (アボリジニー) の儀礼・インティテュマを主な事例とし、宗

教もしくは社会について提唱した理論に含まれている。その論は多岐にわたる指摘を含んでいるため、宗教、儀礼がもつ社会統合機能に関する部分を抽出し、神奈川県下でみられる鹿島踊の昭和初期の姿と比較し検討する。

『宗教生活の原初形態』では「宗教とは、聖的なすなわち分離され禁止された事物に関連する信念と行事との連帯的な体系、教会と呼ばれる同じ道徳的共同社会に、これに帰依するすべての物を結合させる信念と行事である」（デュルクム、一九四一、八六―八七頁）と定義づけた。つまりデュルクムは、宗教が共同体の全成員がひとつになる社会機能を有していると考えたのである。

これはとくに儀礼によってあらわれ、「儀礼は何にもまして社会的集団が周期的に自己を再確認する手段」（デュルクム、一九四二、二七二頁）とされている。「宗教的祭儀の第一の効果は、諸個人を接近させること、彼らの間に接触を頻繁にして、一層親密にさせることにある」（デュルクム、一九四二、二〇五頁）のである。またそこにおいて、諸個人が「一致し、また、一致していると感じるのは、同じ叫びを発し、同じ言葉を発し、同じ対象について同じ所作をすることによってである」（デュルクム、一九四一、四一五頁）ともされている。「所作」とは何か、具体的には「叫び・唄・音楽・激しい運動・踊・生命の水準を高める刺激物の探究、等々」（デュルクム、一九四二、二六三頁）のことだろう。さらに「ある対象物に達するものは、この対象物と何かの接近又は連帯の関係を維持しているすべての者に達する」（デュルクム、一九四二、二一八頁）ともしており、儀礼の参加者だけでなく、その近親者や知人まで連帯関係が波及すると考えていたようだ。

概念的には、儀礼とは社会的意思を個人が取り込むことであり、個人が社

会に融着する仕組み、効果があると考えられている。これはコミュニオン（交霊）を通しての集団の再統合であり、個人は身体という境界を持っているが、交通（コミュニケーション）を通じて、身体を超えた自己同一化をすることができるとしている。そして交通のない個人の集合は、群衆であって、集団や共同体とは呼ばない（デュルクム、一九四一、一九四二）。つまり社会統合された集団には交通（コミュニケーション）が不可欠なのである。

デュルクムは儀礼によって集団が社会的に「再統合」されると考えた。「再統合」であるから、もともと統合されていた集団を前提としての話である。デュルクムが想定する儀礼として、オーストラリア人のインティエマを例に論が展開されている。次にインティエマについて概観する。

インティエマはトーテム（集団の先祖とされる、動植物、自然現象）を同じくする（複数の）集団が雨季の前に集まり、氏族のトーテムに役立つ動植物種の繁殖を確実にすることを目的とする儀礼である。つまりトーテムの再活性化（繁殖）を願う儀礼と考えられる。

この儀礼は、次の四つの行動により形成される。

- ① 集合・トーテム集団が集まる。（デュルクム、一九四二、一六九頁）
- ② 消極的儀礼・タブーを課し、個人を社会規範に従わせる道徳訓練の場となる。タブーはトーテムに属するものを食べない（断食）ことである。（デュルクム、一九四二、一六九頁、一一七―一六四頁）
- ③ 供犠・消極的儀礼の参加者が行進し、トーテムの祖先を象徴する岩石（聖物、岩石以外にも動植物がある）の埃（生物から出た産物で、他には動物の卵や糞、石のかけらや塵など）を振りまき、豊かに繁殖することを祈願する。ここでは「その生物の招きを更新する唄」が歌われる。服装は「平生の装飾一切なしに素裸で」ある。（デュルクム、一九四二、一六九―

一七九頁)

④供儀(「奉献の行為」)…集団でトーテムの動植物を食べる(供食)。タブーを犯し、トーテムの動植物を供食することでアイデンティティの形成・社会再統合が行われる。供儀は二つの本質的要素から合成される。「コンミュニオンの行為」(聖物を介した神との交通)と「奉献の行為」(神への供物)である。(デュルケム、一九四二・一七九―一八〇頁、一九五頁)

2 昭和初期の鹿島踊

さてデュルケムが想定した儀礼と昭和初期の鹿島踊を比較し検討したい。神奈川県西部の鹿島踊は、現在の小田原市片浦地区、真鶴町、湯河原町の一〇の集落で、毎年行われる神社祭礼時に演じられていた。鹿島踊は、神の名を含む唄と太鼓、鉦の音に彩られ、三役(黄金柄杓、日形、月形、軍配と呼ばれる聖具をもち踊る役)、踊り手(幣束をもち太鼓、鉦、三役の外側で踊る)が共通の所作を行い、方形、円形で踊る集団舞踏である。人数は二五人ほどで、青年団と呼ばれる集落在住男性の階梯組織において、比較的加入年数が若い団員達によって踊られていた。

根府川地区で昭和初期に行われた状況を次に挙げるが、以降の記述は大正二(一九一二)年生まれの内田一正が著した『人生八十年の歩み・内田一正』、及び「青年会合宿舍日記帳」(昭和三(一九二八)年)を基にした。

鹿島踊の踊り手は青年会で、青年宿(合宿舍)にて共同生活をし、七月に入ると一ヶ月弱掛けて鹿島踊の練習に励む(内田、二〇〇〇)。この青年宿での共同生活は、同世代が集まり、通常の生活から離れた禁欲的な生活を送ることから、デュルケムの儀礼における①集合と②消極的儀礼に相当する。

鹿島踊では神社から集落内の要所へ行進しそこで踊り、三役が黄金柄杓か

ら五穀を振りまく。これはインティテュマの③供儀に相当する。

内田は直会に触れていないものの、青年会日記には一日に「宴会」とあり(第五章第四節)、祭礼後に所謂直会が行われたと推察される。これは④供儀(「奉献の行為」)に相当するだろう。

より詳細な比較検討が必要であることは否めないが、インティテュマと鹿島踊の間には、デュルケムが想定した儀礼の四つの行程との類似があると想定してよいだろう。また複数人でひとつの舞踏を行うことには同級者の関係を強固にする役割が認められる。先輩に指導を受け、同級者と同一の行為を行うことで交通(コミュニケーション)が生まれ、踊りという神人交流(コミュニケーション)による集団同一化(これには祭りの参加者や親族などもふくむ)が行われる。これが周期的に行われ一定の年代以上のすべての男性が体験していることから、鹿島踊経験者には交通(コミュニケーション)がうまれるのである。

以上の解釈からすると、かつての鹿島踊は「集団的沸騰をとまなう儀礼」であり、「社会の再統合機能」を有していたと思われる。

ひるがえって、今日行われている鹿島踊は、状況を異にしている。まずもって神事としての認識があるのか。昭和初期と比べ西洋科学文明による世界解釈が根付いた現代日本において、デュルケムが想定する儀礼と同レベルでは語れないだろう。そして実施者はほとんどの場合、地縁集団で構成されているものの、かつての青年団は解体し、入会を選べる「選択縁」(上野、一九八四)である保存会や子ども会が踊り手を務めるようになった。

現在の鹿島踊はデュルケムが想定した儀礼とは異なる「祭事」の色が濃くなっているのだろう。しかし、変容したとはいえ現在の伝統芸能は地域社会にまったく与するものではないのだろうか。

祭礼の準備を担う自治会役員や神社役員、祭礼実行委員会、保存会会員が踊りの教え手となり、小学生などに教え、祭りでは一緒に踊る。ここではデユルケムが述べた「共通の身体的所作」をとまなうのである。このことは、地域コミュニティ内で人々が世代を超えて参集し、地域社会の成員に紐帯を生む一助となっているのではなからうか。現代においては、鹿島踊に集落内の全員が参加するものではないことは容易に想像されるが、どの程度の人々が参加しているか。令和元（二〇一九）年の状況を列挙する。

3 神奈川県下の鹿島踊伝承地区の人口と鹿島踊構成員

神奈川県下で鹿島踊を実演している集落は現在では数を減らし、小田原市二地区、真鶴町一地区、湯河原町二地区の五地区である。

ここでは令和元年に近い年に各自治体が刊行した人口統計から鹿島踊実施地区の人口統計、および本調査で確認した鹿島踊構成員人数と年代、祭礼に関わる人数の概算を列挙する。

米神 米神の人口は三二〇人（平成三二（二〇一九）一月）である。令和元（二〇一九）年の鹿島踊には、自治会役員・神社祭礼実行委員会役員（六〇、七〇歳代）一〇人程、歌い手（七〇歳代）二人、踊り手である大人（二〇歳〜七〇歳代）二〇人程、小学生以下（子ども会）七人、子ども会役員（保護者）五人が参加した。計四〇人強となり、地区人口比で約一五％の参加があった（第一章第五節）。

祭礼全体の参加者は、鹿島踊を始めるきっかけになったと伝わる正壽院の僧侶や、地区のご婦人などと合わせて一〇〇人程（鹿島踊構成員含む）が関わり、地区人口の三二％程となる。

根府川 根府川の人口は、六二九人（平成三二（二〇一九）年一月）である。令和元（二〇一九）年の鹿島踊は保存会で実施している。祭典委員（六〇、七〇歳代）が歌い上げとして一〇人ほど、子供会三五人、子供会役員などの保護者が歌い上げとして二〇人ほど、成人男性（二〇歳代から七〇歳代）太鼓、鉦、三役、踊り手として二〇人ほどが参加し、合計八〇人近い集団になった。地区人口比で一三％ほどである。

根府川の子供会は、根府川地区在住の子どもと、特認校である片浦小学校に学区外から来ている児童のうち希望者計三〇人ほどで構成される。令和元（二〇一九）年の子供会員は四〇人で、地元の子が一五人、地域外の子が二五人である（第一章第四節）。

祭礼全体の参加者は、神輿の担ぎ手三〇人ほど、祭囃子の奏者一〇人ほど、地区のご婦人などと合わせて一三〇人ほど（鹿島踊構成員含む）が関わり、地区人口の二〇％ほどとなる。

真鶴 真鶴町真鶴地区の人口は五一四六人（平成二七（二〇一五）年三月）である。

貴船神社祭礼の参加者は膨大な数であろうが、鹿島踊に限ると参加者数は多くない。

令和元（二〇一九）年の鹿島踊は保存会で実施している。構成員は小・中・高校生が約三〇人、大人が約三〇人の合計約六〇人であった。未成年の保護者が関わったとしても約九〇人ほどであり、真鶴地区の人口比二％弱である（第一章第三節）。

祭礼全体の参加者は、残念ながら知ることができなかった。

吉浜 湯河原町吉浜地区の人口は三五八七人(令和二(二〇二〇)年一月)。

令和元(二〇一九)年の鹿島踊は保存会で実施している。二〇代から八〇代までの成人男性約三〇人で構成される。吉浜地区の人口比〇・八%強である。

このうち二〇代、三〇代は一〇人以下である。以前は一五歳から三五歳の男性で踊っていたが、未成年者の参加がなくなった(第一章第一節)。

祭礼全体の参加者は、残念ながら知ることができなかった。神社役員、神輿を担ぐ神輿会と子供会、祭囃子の奏者(吉浜囃子保存会)、演芸大会関係者、屋台関係者などの多くの参加者がいることが想定される。

鍛冶屋 人口は四三三一人(二〇一九年一月)である。

令和元(二〇一九)年の鹿島踊は保存会で実施している。構成員は成人男性二五人前後である。人口比〇・六%弱である。

昭和五二(一九七七)年から中学生以上が参加するようになった。その後、小学生、未就学児、女兒の参加も認められるようになったが、未成年者の参加が減り、現在では成人男性のみで構成される(第一章第二節)。

以上のように小田原市米神を除く四地区では保存会が組織されている。小田原市米神、根府川、真鶴町真鶴の三地区は小学生が踊り手として参加し伝承している。湯河原町吉浜、鍛冶屋は成人男性により伝承されている。鹿島踊参加者の各地区人口比率は小田原市域の二地区では一五%程、真鶴町では二%程、湯河原町域では一%に満たない。鹿島踊に参加できる人数が限られているため、人口が多い地区では比率が低くなる。また鹿島踊従事者と神輿の担ぎ手が分かれている地区があるため、一概に言えないが、地区人口の一部(一割程度)が交流している。このことから地縁内での選択縁として鹿島

踊参加者が交流していると考えることができる。

次に練習において世代、世帯を超えた交流の場となっている具体的な例を示したい。

4 世帯・世代間交流の場

鹿島踊参加者が地区人口に占める割合を示したが、実際にはどのような関係が築かれるのか。筆者が調査に参加した令和元(二〇一九)年の小田原地域の米神地区、根府川地区の調査データ、および真鶴町の広報紙記事の内容から見てみたい。

米神 祭典実行委員会の役員五人程が子ども一〇人程に踊りの所作を教えている。特に少数であるため目の前で体の所作を上演し、子どもに直接話しかけ所作を直している。また子どもの親が練習に付き添っており、練習に参加している方や役員と話している方がいる。

根府川 令和元(二〇一九)年の子ども会の行事は七回あり、六月の避難訓練、七月の鹿島踊、九月の老人会と地域掃除、十一月の小田原民俗芸能保存協会後継者育成発表会(鹿島踊、福踊り)、一二月のクリスマス会、一月の福踊り(小正月の伝統行事)など焼き関係芸能)、三月のお別れ会である。この内、他世代と交流する機会は四回あり、一回は老人会との清掃活動で、他の三回は鹿島踊、小田原民俗芸能保存協会後継者育成発表会、福踊りである。清掃活動は数時間の短い時間で終了するものである。一方鹿島踊では、祭礼一週間前から五日間夕方に一時間程度の練習を公民館で行う。参加可能な神社祭礼実行委員会の役員が指導役となり実演する。子どもは毎回二〇人

程が集まり役員や保護者から指導を受ける。

特筆すべきは指導する実行委員会役員が子どもに対して「某の所の子か」などの質問をする場面を目にしたことである。地縁はあるもののコミュニケーションがなかった個人が直接出自や顔を覚える、関係を構築する機会になっっていることがうかがえる。小田原民俗芸能保存協会後継者育成発表会と福踊りでも地域の大人から鹿島踊、福踊りを習う。子ども会行事の世代間交流行事の四回中三回が伝統芸能に関する行事である。

真鶴 小学三年生から入り、中学生が指導役となる。高校生が三役を担う。『広報真鶴』平成二七年八月号には鹿島踊に参加している未成年の声が掲載されている。真鶴町を代表する規模の大きな祭礼であるためか、幼少期から祭りを目にする機会があったようで、鹿島踊に対する憧れ、また「かつこい」、「面白い」、「楽しい」というポジティブな言葉が寄せられている。なかでも年齢を超えた参加者との関係に楽しさを見出している意見が寄せられている。未成年者内での関係構築がうかがえる（真鶴町、二〇一五b）

各地区では壮年者、青年だけでなく未成年者が交わり、世代間交流を生む稀有な場となっている。

鹿島踊参加者は練習や実演による交流を密にし、そこでは同世代だけでなく、世代間の交流を生んでおり、顔が見える関係を構築する場となっていることが分かる。これは地縁関係にありながらコミュニケーションのなかった個人を集め、選択縁として関係を形成する場であるといえる。

この意義を、先に挙げたデュルケムはすでに指摘している。デュルケムの「宗教的祭儀の第一の効果は、諸個人を接近させること」である。すでにコ

ミュニケーションがある諸個人を想定していたことは先に述べた通りであるが、デュルケムの儀礼論の一側面が形を変えて現在まで残っているといえるのではなからうか。

まとめ

昭和初期の鹿島踊は、デュルケムが想定する社会統合機能を有していたと考えられるが、現在の鹿島踊は変容を余儀なくされ、その機能も変化した。しかし各地区の鹿島踊参加者は、鹿島踊を演じることで、地区内の交流が少ない世代と交流することが分かった。練習をとおして交流し、関係が構築されている。一週間程度ではあるが、濃密な練習の時間、また祭礼のなかで鹿島踊を共に演じることは、地域コミュニティ全体の（再）統合とは言えないまでも、世代、世帯を超えた出会いの場となっており、地域コミュニティ構成員の一部（人口規模にもよるが、一割程度）の紐帯を結んでいることがわかる。

筆者は基礎自治体の行政職員として所属自治体内で行われる鹿島踊、また市内の伝統行事には関係を構築する場になっているという感じていた。今回確認した意義は目新しい物ではないが、できる限り論理的に示すことができた。本調査から確認できた意義を語る事で、行政はもちろんのこと行事の参加者の一助となれば幸いである。

参考文献

- Durkheim, E., 1912, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, P.U.F. (古野清人訳 一九四一『宗教生活の原初形態』上 岩波書店、古野清人訳 一九四二『宗教生活の原初形態』下 岩波書店)

芦田徹郎 二〇〇一『祭りと宗教の現代社会学』世界思想社

上野千鶴子 一九八四「祭りと共同体」『地域文化の社会学』社会思想社

内田一正 二〇〇〇『人生八十年の歩み・内田一正』内田昭光（私家版）

落合知帆、原口統、小林正美 二〇〇九「自然災害に対する地域力に関する

一考察―和歌山県田辺市の沿岸部集落を事例として―」『都市計画報告集』

八 社団法人日本都市計画学会

小西恵美 二〇一四「伝統行事を通じた地域コミュニティの形成―諏訪御

柱祭の一事例―」『社会関係紙本研究論集』五

俵木悟 二〇一四「無形文化財の役割―無形の民俗文化財『で』再生する

ということ―」『福島県域の無形民俗文化財被災調査報告書二〇一―

二〇一三』民俗芸能学会福島調査団

谷部真吾 二〇〇八「祭りにおける社会統合機能に関する覚書―遠州・森

の祭りの戦中期を事例として―」『HERSETEC』11(1) 名古屋大学大

院文学研究科

米山俊直 一九八六『都市と祭りの人類学』河出書房新社

小田原市総務部総務課情報統計係編 二〇一九『統計月報 小田原市の人口

と世帯』平成三一年一月号

厚生労働省編 二〇二〇『厚生労働白書 令和二年版』

国土交通省編 二〇一〇『国土交通省白書 平成二三年版』

消防庁編 二〇〇九『災害対応能力の維持向上のための地域コミュニティの

あり方に関する検討会 報告書』

内閣府編 二〇〇七『国民生活白書 平成一九年版』

真鶴町企画調整課編 二〇一五 a 『まなづるの統計 平成二七年版』真鶴町

真鶴町編 二〇一五 b 『広報 真鶴』平成二七年八月号 真鶴町

湯河原町役場庶務課庶務係編 二〇一九『湯河原町 統計要覧 平成三一年

版』湯河原町

日本民俗学の大成者とされる柳田國男は、芸能を自身の研究対象としてあまり評価していなかったということが一般的な認識になっている。確かに膨大な柳田の著作のうち、芸能を直接取り上げた論考は片手で数えられる程度であり、昭和三二（一九五七）年にはラジオ放送で「芸能は民間伝承ではない」と意見を語ったという。

そんな柳田が、例外的に関心を持ち続けた芸能の一つが鹿島踊である。「関心を持ち続けた」とする根拠は、柳田の初期の研究と晩年の研究の双方において、鹿島踊やその類例とされる弥勒踊が大きく注目されているからである。しかし一方で、まだ民俗学という言葉すら使われていなかった明治末から大正初期にかけての時期と、長きにわたる研究の集大成であり、一つの到達点ともされる『海上の道』に至る一連の研究という二つの時期に見られる鹿島踊への関心には、大きな着眼点の違いもどうかがある。本稿では、この二つの時期における関心のあり方を通して、柳田が鹿島踊を通して何を見ようとしていたのかを考えてみたい。

まず初期の研究における関心を整理する。管見の限り、柳田が著作で初めて鹿島踊に触れたのは、明治四四（一九一一）年から『人類学雑誌』に連載した「踊りの今と昔」においてである。柳田が著作において鹿島踊に初めて言及したと思われる文章は、次のものである。

鹿島踊りと称し久しき間天下に流行せし踊も、鹿島記に依るときは鹿島にては之を出したることなしと言へり。然れども世事談等には其由来を説き

て、寛永の初年諸国に疫病流行せしとき常陸鹿島の神輿を出して之を諸国に渡して其災を攘ふこと鹿島踊の根原なりと云へり。此踊の雛子はオヤモサ〜と云ふよし也」（柳田、一九九九、三二頁）⁽²⁾

実際にはこの文章は、文中にも触れられている通り、文政六（一八二三）年成立とされる北条時鄰ときちかの地誌『鹿島志』の「鹿島踊」の項目の内容をほとんどそのまま踏襲したものである。柳田は「鹿島記」と記しているが、天保四（一八三三）年の『東国名所図会』には「鹿島志」が「鹿島記」（下巻は「鹿嶋記」）の題簽を付けて収められており、柳田が参照したのはこれだろう。『鹿島志』における鹿島踊に関する記述内容は以下の通りである。

鹿嶋躍 摂陽郡談てん、また世事談に、寛永の始諸国に疫病あり常陸国鹿島神輿を出し所々に渡し万民の疫難を祈しめ其患を除因躍らしむ是則世俗のいへる鹿島躍なり云々。その遺風なるべし此躍今なを世の中には名高くものすれど鹿島よりは出ることなし。或書に、鹿嶋躍といふものおやもさ〜と拍すもさは猛者なるべし。（北条、一九九七、一三六―一三七頁）

そしてこの後しばらく、「巫女考」（一九一三―一四）、「毛坊主考」（一九一四―一五）、「掛け踊」（一九一六）などの著作において、鹿島踊や、それを伝えたとされる鹿島の事触についての言及が断続的になされる。これらは、それぞれの著作における関心の対象となっている、巫女や毛坊主や掛け踊に関連する実例を全国的な視野で紹介し、一見バラバラに見えるそれぞれの事象の間に文化的な関連性、とりわけ歴史の変遷の過程を見出すという、当時の柳田がとった方法の実践であると言えよう。「実験の史学」と名付けたその

方法を、柳田は次のように説明している。

而も現在の国内の事実は殆どこの変遷の総ての段階を、どこかの隅々に保存してゐる。一つの土地だけの見聞では単なる疑問でしかない奇異の現状が、多数の比較を重ねてみれば忽ちにして説明となり、若しくは説明をすらも要せざる、歴史の次々の飛び石であったことを語るのである。(柳田、二〇一〇、四一六頁)⁽³⁾

ただしこの時期は、柳田が「実験の史学」を志して研究を展開した初期のころである。彼のいう「国内の事実」を博搜する術はまだ少なく、情報の出典はそれまでに成された地誌などに頼るところが大きかった。

鹿島踊についてもその例に漏れず、この時期の言及はどれも、前述した「踊りの今と昔」における『鹿島志』の引用の範囲を出るものではない。唯一目新しいのは、「巫女考」において、撰津本莊村(現神戸市東灘区本山)の鹿島神社で、寛永年間の疫病流行の際に鹿島踊を催した際に、神輿がこの地を動かず、ここに神社を勧請したという挿話を紹介しているところである(柳田、一九九九、一九〇頁)⁽⁴⁾。だがこれも、『鹿島志』の冒頭で紹介されている『摂陽群談』の次の記述を引いたものであるに過ぎない。

鹿島神社 同郡本庄村松原にあり。所祭武甕槌神也。所伝云、寛永の始諸国に疫病あり。常陸国鹿島神輿を出し、所所に渡し、萬民の疫難を祈しめ其患を除く、因て^{イサメテ}之躍しむ。是則世俗の云る鹿島躍なり。此時神輿、此地を動玉はす終に勧請して叢祠を造り祭て後、神輿地を去玉ふと云へり。

(岡田、一九一六、二二八頁)⁽⁵⁾

なおこれに関連して、もう一つ興味深い点に触れておきたい。前述の「踊りの今と昔」の中でも注目されている、鹿島踊に特徴的な「オヤモサ〜」という囃し詞であるが、柳田はこれに深く興味を抱いたらしく、後に別の論考でも取り上げている。

踊の風流は右の如き痛切な趣旨が少し忘れられた後のものとは思ふが、それでも今日残つて居る「俄ぢや〜」とか「えらいやつちや〜」とか云ふ囃の詞が、かの歴史ある各地の念仏踊の、「なもでや〜」または「な〜まんだぶ〜」と同じ足拍子を踏ませるのは、固より偶然のことではないと信ずる。鹿島踊の「をやもさ〜」の如き亦其一例である。(柳田、二〇〇〇、一一三頁)⁽⁶⁾

ところが筆者の知る限り、今も民俗芸能として伝えられている鹿島踊や弥勒踊の中でこの囃し詞をもつ事例は存在しない。一方で、長唄『月雪花蒔絵の卮』の「月の巻」や、清元『女車引』、常磐津『神楽颯雲井曲毬』などの舞踊曲に挿入される鹿島踊歌に「おやもさ」という囃し詞が用いられているのが確認できる。この特徴的な囃し詞は、「もさは猛者なるべし」という解釈も含めて、文化八(一八一)年刊とされる曲亭馬琴の『燕石雑志』で述べられており(曲亭、一九七五)、『鹿島志』の記述もそれを受けたものと考えられる。つまり民間に伝えられたものというよりも、都市の風俗文化の中で戯画化された鹿島踊の特徴が、当時の文芸を介して流通したものである可能性が高いのである⁽⁷⁾。

つまり柳田は、この時点では、相応の注目をしながらも、『鹿島志』に記された以上の鹿島踊の実態を知らなかったし、それが「国内の事実」として

伝承されていることを自ら確認することもなかったのだと言えよう。柳田がこの時点で得ていた鹿島踊に関する知識は、文字テキストの参照や引用の連鎖によって流通していた、メディアを介したものであったのである。

次に、この時期の柳田がどうして鹿島踊に関心を向け、またそれをどのように評価していたのかを考えてみる。次の一節などには、柳田の関心がよく反映されているように思われる。

其中でも民心煽動の効果が比較的弱かつた為か、少しく馬脚を露しかけて居るのは鹿島の事触である。諸国に虫害疫病などの行はるゝ際に、鹿島の神輿と称して遠国まで伝送し、摂州其他に処々の祠を残し、又鹿島踊と云ふ一種の踊を伝へた者があつた。常陸の本社では全然与り知らぬのみでなく（鹿島記下）、後には誰も相手にする者が無いのに、訳の分らぬ事を託宣だと称して、狂人の如く走り廻る事触と云ふ一種の物貰ばかりが各地に居た。住吉踊や鞍馬願人なども此類の悪徒の失敗者らしいが、やはり後にはカツポレとかアホダラとかになつて、馬鹿々々しく自分ばかり踊つて居た。（柳田、二〇〇〇、一一二―一一三頁）⁽⁸⁾

まったくもって身も蓋もない評価であるが、この対象の瑣末さの強調は、柳田らしいレトリックだとも読める。カタツムリの呼び方にこだわり、妖怪は信仰を失って零落した神であると説き、また神話から発した伝説が、「昔話の小鳥」によって土地や世代を超えて伝えられるというのにも似て、一見すると馬鹿げた、取るに足らないように思える卑近な対象にこそ、文化の歴史の変遷の核心に迫るヒントがあるのだとする論法は、大文字の歴史に対抗する柳田の方法の一つの特徴である。

ではいつたい、この「馬鹿馬鹿しい」と評された踊りは何を明らかにするものと考えられたのか。前に引いた「掛け踊」の中では、鹿島踊は、にわか踊り、伊勢踊りなどと並んで、流行神を村送りする集団狂騒の踊りと位置付けられていた。また同時に、「蔭に隠れて糸を引く者」たる事触の存在が目され、踊りを村から村へ伝える煽動者として、願人坊主などと同様、唱門師、ササラ、クグツといった中世以来の漂泊芸能民の系譜に連なるものと位置づけられていた。

さらにこれらが「巫女考」や「毛坊主考」の中でも言及され、それらの論考で扱われる民間宗教者と並べ置かれることで、より大きな文脈に位置づけられた。すなわちこうした存在は、日本の大多数を占める定住農耕を営む人びと（後に「常民」と呼ばれた存在）に対して、境界を超えて移動する遊動民の歴史的な存在形態を示すものだと考えられたのである。鹿島踊やそれを伝えた鹿島の事触は、漂泊芸能民の名残であり、越境して文化を伝え広める特殊な存在として、同時期の山人論とも交錯しながら⁽⁹⁾、混成的な日本民族の形成論を支える存在として注目されたのだと言えるのではないか。

一方、これらの初期の著作に対して、鹿島踊への関心が集中する後の一期は、晩年近く『海上の道』に収められたいくつかの論考である。とくに同書の「みろくの船」の一章は、ほぼ丸ごと鹿島踊・弥勒踊の考察といつて良い。そこでは鹿島踊歌（柳田は「弥勒謡」として引用している）の章句を引き合いに、庶民の世直しに対する希求が、米の豊穰な弥勒の世というイメージに投影されているさまが説かれている⁽¹⁰⁾。

昭和二六（一九五一）年七月の『民間伝承』一五巻七号に柳田は「知りた」と思う事二三」を寄稿した（柳田、一九五一a）。これは『民間伝承』誌が柳田の喜寿（七七歳）記念特集号を出そうと計画したのに対し、それであ

れば会員に、自分が知りたいと思っっていることについて各地から報告を寄せてもらいたいと課題を与えたものである。その八つの課題のうちの一つが「みるく船のこと」で、常陸鹿島の鹿島踊の祭歌と、南方八重山群島のニロー（ニライ）神という遠く隔たった二つの例を挙げ、「弥勒の出現を海から迎える」信仰が同根のものであることを示唆し、その蓋然性は、この中間の地方に同様の信仰が見られるかどうかによって決するとしている。

この経緯からは、この時期の柳田が、初期の関心とは異なる態度でこの問題に臨んでいることが理解される。『鹿島志』という一つの地誌の記述を起点にしたテキストの網の目に依拠した当時と違い、ここでは、柳田自身が雑誌や郵便といった近代的な制度に支えられて作り上げた学問的なネットワークを駆使して、なんとか自説を実証するに足る具体的な民間伝承の事例を見たいという思いがうかがえる。そこに『郷土研究』から『民間伝承』までの研究成果の蓄積、民俗学研究所や民間伝承の会といった組織、あるいは山村調査に発する調査手法などを含む、柳田の学問の集大成としての自負を見ることも可能かもしれない。

これに対して同年一月の喜寿記念号では、大森義憲が沖繩、坂口一雄が伊豆大島、土橋里木が甲州、井之口章次が福島県伊達郡の事例の報告を行っているものの、これらは柳田の関心を十分に満足させなかったようである^[1]。なおこの号には、前述の七号掲載の「知りたいと思う事二三」が誤植修正の上で再録され、さらにこれが単行本『海上の道』にも再録された（大森・坂口・土橋・井之口、一九五一）。

実は「みるくの船」の文章は、この報告を募るとほとんど同時に『心』誌に発表されている（柳田、一九五一b）。それがそのまま、内容にほとんど修正を加えず一〇年後の『海上の道』に採録されているということは、柳

田の「知りたいと思う事」の呼びかけが不調に終わり、その疑問は十分に解決されなかったということを表していると言えないだろうか。

このように、この時期の鹿島踊に対する関心は、方法の面からは十分な成果を挙げられなかったと言わざるを得ないかもしれない。ではいったい柳田は、鹿島踊・弥勒踊を資料として、何を明らかにしようと考えていたのか、その目的について考えてみたい。

柳田は、「みるくの船」の一節に、多摩川上流の小河内村の鹿島踊、下総印旛郡の村々に分布する弥勒歌、安房の半島から伊豆、大島さらに其対岸の海村に現存する鹿島踊などと、実例を知る限りあげて、それらが一帯に分布するのは、「単なる流行とか好みとかいふ以上に、何か下に隠れたる共通の理由が、あつたことを推測せしめる」という（柳田、一九九七、四六〇頁）。この「隠れたる共通の理由」こそ、柳田が解きたかったものであろう。さらに続けて、遠州島田の大祭（帯まつり）に出る鹿島踊に言及し、その分布について「是ほどの東西交通に於て、大井川が一方の終端といふことは多分は有り得まい」と推測する。

そしてこの文章の末尾近くで唐突に「鳥も通はぬとさへ言はれて居た南の南の島々に、今でも行はれて居るといふ年々の弥勒踊が、この東国の同名の行事と、幾つかの類似をもつて居て、しかも鹿島との因縁が捜し出せないのは大きな意味がある」（柳田、一九九七、四六二頁）と述べているのである。「南の南の島々」と柳田がいう八重山諸島まで鹿島の事触が歩いて渡ることは考えられず、それにも関わらず、海の彼方から豊穡をもたらす船が着くという同じ心意を表す同種の踊り（弥勒踊）が存在すること、おそらくそこに柳田は、一つの文化に通底する基盤的な心性を見出そうとしたのであろう。

永田衡吉は自著の中で、昭和三〇（一九五五）年に柳田から送られた葉書

を紹介しているが、それでも柳田は「ミロクの船が着いたとき」という鹿島踊歌の一説について自説を唱え、仏教の弥勒には船に乗って渡来するという要素が無いにも関わらず、日本では鹿島と八重山というはるか隔たった地に東方から船で来臨して弥勒の世をもたらす存在が観念されていることを指摘している（永田、一九八二、一七九頁）。言うまでもなく、『海上の道』でも注目された、南島における東方浄土としてのニライカナイという海上他界観が鹿島踊にも通底していることを示唆しているのである。

それは仏教で説かれる阿弥陀の主宰する西方浄土とも異なり、南西の外れである八重山から、東の外れである鹿島まで、単一の文化的基盤をもつ日本の固有の信仰表現だと柳田が想定したことは間違いない。ただし最後まで、大井川以西の本土に鹿島踊・弥勒踊の痕跡を見付けることはできなかった。科学的な実証主義を標榜した柳田にとって、その仮説は最後まで立証できなかったということになるだろう。

しかしこの二期の鹿島踊への関心を並べてみると、そこにほとんど正反対と言っても過言ではない隔たりがあることに気づくだろう。初期の関心では、鹿島踊を持ち伝える鹿島の事触という存在が、地域に定住しない、非常民とも言える漂泊者の代表的な例として、山人などにも連なる異人的な存在として注目されていた。それに対し『海上の道』という柳田民俗学の一つの集大成の中では、鹿島踊・弥勒踊は、単一民族・単一文化である日本に固有の基盤的心性の表れとして注目されていたのである。方法的にも、初期には近世の地誌や随筆といったテクストの博搜に頼っていたのが、後には自身が主宰する雑誌の読者を動員した、民間の事象の広範囲な資料採集による実証的な方法に（結果的には十分な成果を得られなかったとはいえ）依拠していた。この相違は、そのまま柳田國男の学問全体における方法と関心の軌跡を

なぞっているように、筆者には思われるのである。

註

(1) 本稿は、以前に発表した小稿（俵木 二〇一一）を大幅に増補し改稿したものである。

(2) 初出「踊りの今と昔」明治四四（一九一一）年八月一〇日『人類学雑誌』二七（五）

(3) この文章は、昭和一〇（一九三五）年八月の日本民俗学講習会における講演をもとにしてしているが、そのタイトルは「採集期と採集技能」であった。同年に発表された『日本民俗学研究』にもその題目で収められている。「実験の史学」はこれを『定本柳田國男集』に再録する際に付けられたものである。ここでは原題の「採集期と採集技能」のタイトルで収められている新版全集から引用した。

(4) 初出「巫女考」大正二（一九一三）年一〇月一〇日『郷土研究』一（八）

(5) この『摂陽群談』の記述自体が、定型化された鹿島踊の説明とさほど変わらないことは注目に値する。ちなみに同書の成立は元禄一四（一七〇一）年と、鹿島踊に関する文書の記録としては最も古く、むしろ『鹿島志』等の近世後期の資料における鹿島踊に関する通俗的理解が、文字を介して伝えられた間テクスト的なものであることを示唆している。

(6) 初出「掛け踊」大正五（一九一六）年九月一日『郷土研究』四（六）

(7) 池田彌三郎は、この「もさ」という囃し詞を、近世の下級の武士階級から出て、元禄期ごろに流行した「奴詞」の一例として論じている（池田、一九六七）。

(8) 初出「掛け踊」大正五(一九一六)年九月一日『郷土研究』四(六)

(9) 柳田の「遊動性」に対する注目を論じた柄谷行人は、「国家に抗する」タイプの遊動民である山人と、潜在的に国家権力に連なる存在である遊動民である漂泊的芸能民の二種類の遊動性を、柳田が区別していたと論じている(柄谷、二〇一四)。

(10) この説は、後に宮田登による『ミロク信仰の研究』に引き継がれた(宮田、一九七五)。宮田も同書で鹿島踊・弥勒踊に注目しているが、鹿島の事触の伝えた神踊としての鹿島踊は、鹿島送りの儀礼などと同様、悪神追放の神送りであり、念仏踊りの系譜を引く老嫗の踊る弥勒踊は、ミロクの世を待望する心性の表れであると区別した上で、両者が後に混淆したと説いている。この区別は、米の豊穰なミロク世を求め「豊年祭型」と、悪疫や飢饉をもたらす悪神を追放して新たなミロクの世を迎えようとする「神送り型」という、宮田が設定した日本のミロク信仰の二つの類型に対応する。

(11) 坂口の伊豆大島の鹿島踊の例だけは、後述する同年の「みろくの船」で紹介している。

参考文献

池田彌三郎 一九六七「言語のフォークロア…「奴詞」を中心にして」『藝文研究』二三

大森義憲・坂口一雄・土橋里木・井之口章次 一九五一「みろく船のこと」

『民間伝承』一五(一一)

岡田倭志 一九一六「摂陽群談卷第十一 神社の部」蘆田伊人編『大日本地誌大系第九冊』大日本地誌大系刊行会

柄谷行人 二〇一四『遊動論…柳田国男と山人』文藝春秋

曲亭馬琴 一九七五(一九二九)「燕石雜誌」『日本随筆大成(第二期)』19

吉川弘文館

永田衡吉 一九八二『民俗芸能・明治大正昭和』錦正社

俵木悟 二〇一一「柳田国男と鹿島踊」『民俗学研究所ニュース』九三

北条時鄰・小林重規 一九九七『鹿島志・香取志(版元 地誌大系

一四)』臨川書店

宮田登 一九七五『ミロク信仰の研究 新訂版』未来社

柳田国男 一九五一 a 「知りたいと思う事二三」『民間伝承』一五(七)

柳田国男 一九五一 b 「みろくの船」『心』四(六)

柳田国男 一九九七『柳田国男全集』二一 筑摩書房

柳田国男 一九九九『柳田国男全集』二四 筑摩書房

柳田国男 二〇〇〇『柳田国男全集』二五 筑摩書房

柳田国男 二〇一〇『柳田国男全集』二二 筑摩書房